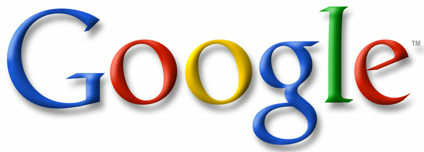

Google



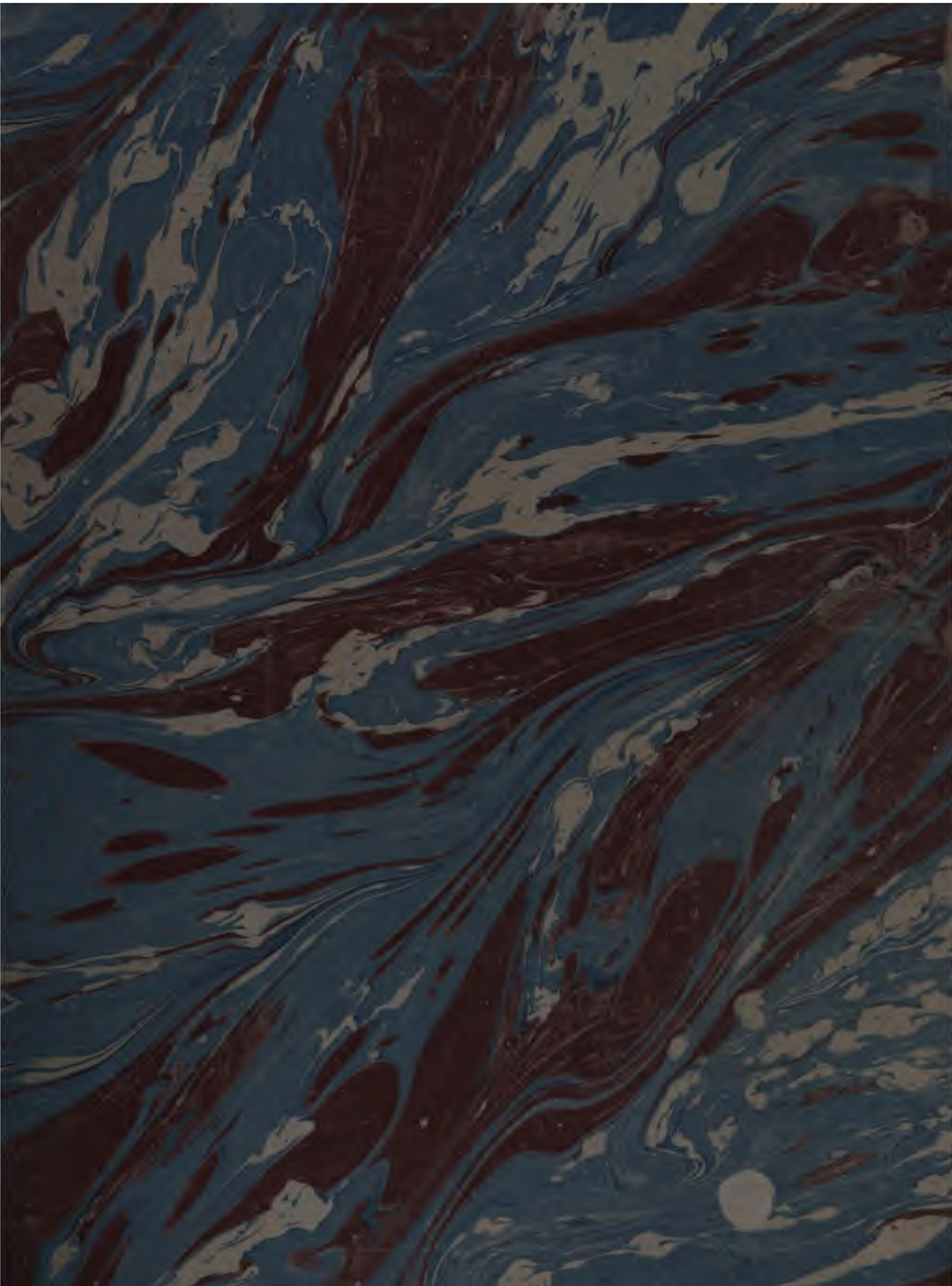
GRENZEN DER KÜNSTE

VON

LUDWIG VOLKMANN

VERLAG VON
GERHARD KÜHTMANN
DRESDEN.


LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY



Grenzen der Künste

Auch eine Stillehre

von

Ludwig Volkmann



Dresden

Verlag von Gerhard Kühtmann

1903



Buch- und Kunstdruckerei
Breitkopf & Härtel
Leipzig.

Vorwort.

Wer heute in die neu erwachte lebendige Bewegung zu allgemeiner künstlerischer Bildung unseres Volkes tätig mit eingreift, kommt leicht in den Verdacht, als wolle er in übermässigem Eifer das bisher Geleistete verkennen, und etwa die Kunstgeschichte in ihrem Wert und in ihrer Wirkung herabsetzen, um seinen eigenen Gedanken und Wünschen dadurch um so bessere Geltung zu verschaffen. Auch meinem Buche „Naturprodukt und Kunstwerk“ ist ein solcher Vorwurf nicht ganz erspart geblieben, obwohl ich darin ausdrücklich betont habe, dass die Kunstgeschichte — richtig betrachtet — eben die Geschichte der wichtigsten künstlerischen Probleme bedeutet; und darin liegt gewiss eher eine sehr hohe, als eine zu niedrige Bewertung. Auch dürfte wohl aus der Art, wie die Beispiele aus den verschiedenen Kunstperioden herangezogen wurden, zur Genüge hervorgehen, wie unumgänglich notwendig die kunsthistorische Schulung für jeden ist, der sich irgendwie selbständig mit kunstwissenschaftlichen Fragen befassen will. Wenn ich nun dennoch auch in den folgenden Blättern, wie schon der Titel andeutet, allerdings von einem gewissen Gegensatz oder doch von einer mir notwendig erscheinenden Ergänzung zu der bisher meist einzig und allein geübten Betrachtungsweise den Ausgang nehme, so muss gerade deshalb von vornherein betont werden, dass es sich dabei keineswegs um einen Gegensatz zur wissenschaftlich betriebenen und verständig gelehrten Kunstgeschichte han-

delt, sondern lediglich um ein Gegengewicht gegen deren missbräuchliche, schematische und verständnislose Auffassung, wie sie leider weite Kreise des Publikums beherrscht und infolge unserer ganzen, fast nur auf das positive Wissen gerichteten Erziehungsweise beherrschen muss. Die „Stillehre" in trockener Äusserlichkeit ist ja neben einigen Namen und Jahreszahlen vielfach so ziemlich das Einzige, was die heranwachsende Jugend vom Gymnasium, von der Gewerbeschule, aus dem Pensionat an künstlerischer Kenntnis ins Leben mitnimmt. Romanischen und gotischen Stil, Renaissance, Barock und Rokoko, Rund- und Spitzbogen, dorische, ionische und korinthische Säulen, die florentinischen und die römischen Madonnen Raffaels weiss man recht wohl zu unterscheiden; doch ach, es fehlt nur leider das geistige Band und die wichtigste Grundlage: ein lebendiges Gefühl und eine selbständige Empfindung für das, was die Kunst erst zur Kunst macht, für „Stil" überhaupt. Und gar wenige sind es, die sich im ferneren Leben dies noch so weit zu erringen vermögen, dass sie nicht jeder neuen Erscheinung gegenüber — wo das Erlernte sie im Stich lässt — völlig versagen. So ist es denn keineswegs eine Bekämpfung, sondern im Gegenteil eine notwendige Unterstützung und aufrichtige Förderung der Kunstgeschichte, wenn an diesem Punkte eingesetzt und dem wirklich künstlerischen Verständnis vorgearbeitet wird. In meiner vorangehenden Schrift habe ich versucht zu zeigen, wie die Natur durch das Auge und die Hand des Künstlers zum Kunstwerk umgewertet wird, wie aus der Verbindung von Anschauung und innerer Vorstellung der Stil erwächst, und wie verschieden dabei die Wege sind, die zu diesem führen können. Eine Frage, die damals nur gestreift werden konnte, soll hier etwas näher ausgeführt werden: die Frage nach dem Verhältnis der verschiedenen Kunstgattungen und nach ihrer gegenseitigen naturge-

mässen Abgrenzung durch Material und Arbeitsweise. Nicht von klassischem oder modernem, nicht von byzantinischem, romanischem oder gotischem Stil wird also in dieser „Stillehre" die Rede sein, sondern — von malerischem und zeichnerischem, von plastischem und architektonischem Stil, von den allgemeinsten und grundlegendsten Schaffensbedingungen der Kunst und der Künste überhaupt, ohne deren Erkenntnis wir nicht erwarten dürfen, jemals den einzelnen Schulen, Meistern und Werken gerecht werden zu können. Es muss aber auch hier mit besonderem Nachdruck die eigentlich recht selbstverständliche Tatsache betont werden, dass diese Zeilen nicht für solche bestimmt sind, die schon ein eigenes, selbsterworbenes und wohlgegründetes Verhältnis zu Kunst und Kunstwerken haben, sondern für die zahllosen Suchenden und Zweifelnden, die mit allem gutem Willen und allen achtenswerten Kenntnissen auf einzelnen Gebieten doch dem unendlichen Ganzen der Kunst gegenüber noch keinen festen, eigenen Standpunkt zu gewinnen vermochten. Und auch ihnen kann hier kaum etwas geboten werden, was nicht anderwärts schon ebensogut oder besser gesagt worden wäre, obwohl man vielleicht hie und da die eigene Beschäftigung mit dem Stoffe und besonders den anregenden Verkehr mit schaffenden Künstlern nicht verkennen wird; vor allem aber ist unser Zeitalter der Photographie und der mechanischen Wiedergabe konsequent dazu benutzt worden, um die theoretischen Fragen ins Greifbare, Praktische zu übersetzen, und aus den abstrakten Gegenständen konkrete Tatsachen zu gewinnen. Vielleicht ist es auf solche Weise am ehesten möglich, die weit verbreitete Scheu vor der „grauen Theorie" in der Kunst zu überwinden und zu einer ernsteren Auseinandersetzung mit diesen grundlegenden Fragen, wohl gar zu einem Studium der wichtigeren einschlägigen Schriften, anzuregen. Die entscheidenden

Probleme liegen ja auch hier zu tief, um einfach sinnenfällig mit den Fingern aufgezeigt zu werden, aber es wäre immerhin schon viel erreicht, wenn wir die rechte Methode finden könnten, um denselben näher zu kommen. Nur im Sinne einer grundsätzlichen Wegweisung zu weiterer selbständiger Tätigkeit dürfen also auch die folgenden Beispiele aufgefasst werden, und keineswegs als starre oder allein seligmachende Regeln. Wenn eine bestimmte und feste künstlerische Überzeugung des Verfassers daraus hervorgehen sollte, so mag diese ja nicht etwa als fertig geprägtes Urteil oder bequemes Schema angenommen und weitergegeben werden, sondern sie diene lediglich als Prüfstein und Mittel zur Gewinnung einer eigenen, selbsterworbenen Ansicht und Anschauung, sei dieselbe auch der hier entwickelten teilweise geradeswegs entgegengesetzt. Denn alles wirklich selbst Erlebte ist auch das Leben der Kunst, und nur die angelernte Phrase ist ihr Tod.

Leipzig 1903. Dr. Ludwig Volkmann.



Einleitung.

Jede Kunst, dafern wir in ihr nicht eine rohe Naturabschrift oder ein trockenes Zweckmässigkeitsprodukt erblicken wollen, stellt eine harmonische Verschmelzung aus zwei sehr verschiedenartigen Elementen dar, aus einem materiellen und einem ideellen, aus Stoff und Geist. Diese beiden Elemente tragen und bedingen einander, und keines der beiden kann fehlen, wo ein echtes Kunstwerk entstehen soll. Ohne künstlerische Phantasie, ohne freie innere Vorstellung des Schaffenden bleibt die Materie, das Naturprodukt künstlerisch tot und unfruchtbar, und umgekehrt wird stets die reale Welt der allzufern schweifenden Phantasie gegenüber ihr Recht fordern, damit sie sich nicht ins Schrankenlose, in unbegrenzte Willkür verliere, nach den geistreichen Worten, mit denen Richard Muther sein vielberufenes Buch über die Malerei des neunzehnten Jahrhunderts schliesst: „Und sollte die Kunst in ihrer überirdischen Böcklinschen Wolkenhöhe je wieder den Boden unter den Füssen verlieren, werden von Neuem, wie auf einem Klingerschen Widmungsblatte, zwei Riesenhände von Oben ein Felsstück auf die Erde herabsenken, mit der Inschrift: Menzel". Und wenn vielleicht bei den technischen Künsten, bei der Architektur und dem Kunstgewerbe, dieser notwendige und einschränkende Zusammenhang mit der Natur nicht so klar wie bei Malerei und Plastik zu Tage liegt, weil hier nur mit Naturkräften und Naturelementen, weniger mit direkten Naturvorbildern zu rechnen ist, so tritt doch dafür

ein anderes, fast noch stärkeres Moment mässigend und gesetzgebend der freien Phantasie des Künstlers entgegen: die immer neu gestellte besondere Aufgabe, der nicht zu umgehende praktische Zweck. Allen bildenden Künsten gemeinsam aber ist die Notwendigkeit, mit ganz bestimmten Materialien und Werkzeugen zu arbeiten, über deren Ausdrucksweise und Ausdrucksmöglichkeiten sie schlechterdings nicht hinausgehen können. Der Künstler mag diese Möglichkeiten ausnutzen, erweitern, die Mittel steigern so sehr er vermag — endlich stösst er doch an Grenzen, die auch er nicht überschreiten kann. So ist denn auch in der Kunst wie man zu sagen pflegt dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen, und gern erinnere ich mich des Ausspruches eines klugen und gebildeten Künstlers, der auf die Frage, ob nicht auch er in der Kunst jederlei Gesetze verwerfe, zur Antwort gab: „Dass die Erde wagrecht ist, und dass die Menschen senkrecht darauf stehen, werden Sie wohl kaum abschaffen können". —

Wenn nun also feststeht, dass die materiellen Grundlagen aller Kunst von einschneidender Bedeutung auf deren Gestaltung sind, so liegt auf der Hand, dass auch wesentliche und selbstverständliche Verschiedenheiten der künstlerischen Ausdrucksweise entstehen müssen, wenn diese materiellen Grundlagen bei den einzelnen Kunstgattungen nicht dieselben, sondern verschiedenartige sind. Dass dies aber in der Tat der Fall ist, lässt sich unschwer erweisen, und so folgt hieraus ganz von selbst, dass es wiederum nicht Willkür, sondern Gesetzmässigkeit ist, wenn die Kunst in Künste sich scheidet, deren jede ihre fest umrissenen Grenzen und Möglichkeiten besitzt, und dass in dieser scheinbaren Beschränkung gerade die wahre Freiheit und die vollste Entfaltung beschlossen liegt. Denn mit der Verschiedenheit der äusseren Mittel muss notwendig auch die

geistige Verarbeitung derselben eine verschiedene sein, wenn ein harmonischer „Stil“ entstehen soll, und umgekehrt werden die Künstler von vornherein eine verschiedenartige Veranlagung für die eine oder andere Arbeitsweise mitbringen; der eine wird schon dadurch ganz von selbst mehr malerisch, der andere mehr plastisch, der dritte mehr architektonisch empfinden und danach das seinem Wesen entsprechende Feld seiner Tätigkeit suchen.

Nach alledem ist es also gar nicht nötig, von den vorgefassten, abstrakten Theorien einer sogenannten „normativen“ Ästhetik auszugehen, die besonders in Künstlerkreisen mit einem gewissen Recht so arg verhasst sind, sondern es genügt, zunächst die tatsächlichen Mittel und Arbeitsbedingungen der verschiedenen Kunstgattungen zu ergründen, um daraus zu erkennen, was der einen von ihnen in Wirklichkeit möglich, der andern unmöglich ist. Wenn wir uns vergegenwärtigen, mit welchen positiven Elementen denn jede einzelne Kunstgattung tatsächlich zu rechnen hat, und welche besonderen Seiten der Erscheinungswelt den jeweiligen Mitteln der verschiedenen Künste überhaupt zugänglich sind oder nicht, so werden wir damit ganz von selbst auch ihre gegenseitigen Grenzen zwanglos und naturgemäss umschreiben. Und mit diesen Grenzen werden wir zugleich jene besonders interessanten Berührungspunkte kennen lernen, wo die einzelnen Kunstgattungen in engem Zusammenwirken allerdings eine gewisse innere Rücksichtnahme aufeinander sich auferlegen müssen; wir werden sehen, wie sie sich selbst dort zwar geistig beeinflussen, niemals aber vermischen.

Die Malerei — das Wort im weitesten Sinne genommen, also alle Unterabteilungen dieses reichen Kunstgebietes mit umfassend — beruht in erster Linie auf der Fläche. Dem Künstler ist nichts weiter an positiven Arbeitselementen gegeben, als eine Fläche und Pinsel und Farben, oder Griffel; in einer Fläche

hat er die Dinge darzustellen, sei diese nun Leinwand, Holztafel, Kupferplatte, Papierblatt oder Mauergrund. So muss denn die Malerei notgedrungen auf eine sehr wesentliche Eigenschaft der wirklichen Dinge völlig verzichten: auf die eigentliche Körperlichkeit, auf die dritte Dimension. Sie kann eben nur mit Hilfe der ihr gegebenen Mittel die Wirkung körperlich-plastischer Dinge auf unser Auge wiedergeben, nicht aber die Körper selbst. Freilich hat sie innerhalb dieser einen schwerwiegenden Beschränkung den weitesten Spielraum und die grösste Freiheit der Betätigung. Sie gibt die Dinge zwar nicht greifbar wirklich, aber sie gibt sie mit ihrer gesamten Umgebung, mit Luft und Licht, Farbe und Form, in ihren gegenseitigen Beziehungen, in Leben, Tätigkeit, Bewegung. Den flüchtigsten Eindruck versteht ihr schmiegsames Material festzuhalten, den subtilsten Stimmungswerten kann sie farbigen Ausdruck verleihen. Ihre Flächenbilder haben keine wirkliche Tiefe, aber sie vermag gerade durch die scharfe Herausarbeitung der Luft- und Lichtwirkungen die Vorstellung unendlicher Ferne in uns zu erwecken; ihre Körper werfen keine wirklichen Schatten, aber sie vermag gerade durch ihre gemalten Schatten und Lichter uns das überzeugendste und klarste Gefühl des Raumes, der Körperlichkeit, innerhalb ihrer Fläche zu geben. Unbeschränkt ist ihr Stoffgebiet, sei es der Wirklichkeit entnommen oder frei der Phantasie entsprungen; sie kann den Vogel im Fluge malen, weil sie die Luft mitmalt, in der er fliegt, sie kann das Licht malen, weil sie zugleich dessen Wirkung auf die beleuchteten Dinge zeigt, sie kann einem Stilleben die feinsten malerischen Reize abgewinnen, und sie kann die kompliziertesten tatsächlichen oder geistigen Vorgänge schildern, weil sie Gestalten und Umgebung beziehungsreich in Verbindung zu setzen vermag. Eines nur kann sie nicht: aus der Fläche heraustreten, oder die

Tiefendimension wirklich verkörpern. Es sind das alles scheinbar sehr einfache und selbstverständliche Tatsachen, die es aber doch in ihrer grundsätzlichen Bedeutung klar zu erfassen und festzuhalten gilt, bevor man an Einzelfragen herangeht.

Die Plastik ihrerseits hat es gerade mit der vollen körperlichen Erscheinung der Dinge zu tun. Die ihr gegebenen Elemente sind der Steinblock oder ein Tonklumpen, und die Werkzeuge zu deren Bearbeitung, und sie formt daraus die greifbare, dreidimensionale Gestalt der dargestellten Gegenstände, sie bildet die Form selbst, nicht nur deren Eindruck auf unser Auge. Aber auch sie erleidet durch die Natur ihrer Ausdrucksmittel zugleich eine einschneidende Beschränkung: sie gibt die Dinge vereinzelt, herausgeschält, von ihrer Umgebung losgelöst, ohne Beziehung zum Raum und zu anderen Dingen, ohne Luft und Licht und Landschaft, die gerade der Malerei das reichste Darstellungsgebiet erschlossen. Wohl ist das plastische Kunstwerk von wirklicher Luft umgeben, aber wo diese beginnt, ist eben das Kunstwerk zu Ende; wohl steht die Statue wirklich im Licht, wirft sie wirkliche Schatten, aber die Darstellung von Licht und Schatten ist gerade deshalb nicht Sache der Plastik. Die Erscheinungen der Atmosphäre darzustellen, bleibt der Skulptur nach der Art ihrer Mittel von selbst versagt, denn Luft und Licht kann man weder meisseln noch modellieren, und damit scheidet auch eine ganze Reihe von farbigen Problemen von vornherein aus dem Arbeitsgebiete des Bildhauers aus, soweit diese eben mit den Wirkungen der Luft und des Lichtes zusammenhängen. Seine Farbigkeit ist dadurch, um dies gleich vorauszuschicken, ganz naturgemäss eine andersartige, als die des Malers, denn die Farbe ist hier nicht ein Hauptelement nicht das notwendige Ausdrucksmittel zur Erzielung der Raumvorstellung, sondern sie ist nur insofern möglich und berechtigt,

als sie sich der Form unterordnet; sie ist nicht selbständig, sondern dienend. Aber auch die Gegenstände der Darstellung erleiden durch die Natur der technischen Möglichkeiten eine beträchtliche und durchaus selbstverständliche Einschränkung, der Schwerpunkt wird stets vor allem in der Wiedergabe des menschlichen oder tierischen Körpers liegen, und insbesondere sind alle diejenigen Vorwürfe dem Darstellungsgebiet der Plastik fremd, die eine Beziehung des dargestellten Körpers zur Aussenwelt, zur Umgebung, in stärkerem Masse bedingen: der fliegende Vogel, um bei unserem Beispiel zu bleiben, ist plastisch undenkbar, er müsste ja an einem Faden in der wirklichen Luft hängen, und andererseits ist ein Zusammenstellen etwa von Figuren und Landschaft schlechterdings unmöglich. Daher ist denn überhaupt die plastische Gruppe notwendig auf wenige engverbundene Gestalten beschränkt, und auch dabei ist noch stets die Gefahr zu befürchten, dass sich die reale Luft allzu aufdringlich und störend zwischen den einzelnen Figuren geltend macht und die künstlerische Einheitlichkeit zerreisst. Nur gar zu leicht entstehen dann statt eines geschlossenen Kunstwerkes mehrere an sich ganz gute, aber organisch nicht zusammengehörige Gestalten. So muss auch die Plastik ihren eigensten Vorzug, den sie vor der Malerei voraus hat, die volle Körperlichkeit, mit einem wesentlichen Verzicht erkaufen, der in der Art ihrer technischen Mittel begründet liegt. —

Die Architektur endlich gibt weder flächenhaft die Dinge samt dem umgebenden Raume wieder, wie die Malerei, noch auch körperhaft die Dinge ohne den umgebenden Raum, wie die Plastik, sondern sie ist selbst Raumbildnerin.* Die ihr

---

* Hierfür wie überhaupt für die Abgrenzung der einzelnen Kunstgattungen muss besonders auf A. Schmarsows bedeutsame Ausführungen verwiesen werden, obgleich ich in manchen Dingen nicht mit ihm übereinstimme.

gegebenen Elemente sind: ein Bauplatz mit Gottes freier Luft darüber, und das erforderliche Baumaterial; damit mag sie nun nach Massgabe des vorliegenden Zweckes und der persönlichen Phantasie des Baumeisters schalten und walten. Sie schafft den Raum als Kunstwerk, indem sie ihn begrenzt und so gleichsam aus dem All herausschneidet; denn das Unendliche und Schrankenlose können wir nicht erfassen und darum auch nicht künstlerisch geniessen, und erst die Begrenzung gibt die Möglichkeit einer Gestaltung zum Kunstwerk. Wer nicht von der Raumbildung als Aufgabe der Baukunst den Ausgangspunkt nimmt, wird nie ihrem inneren Wesen nahe kommen; er wird bestenfalls die praktische Lösung, die gute Fassade, vielleicht sogar die Stimmung der einzelnen Räume verstehen, nicht aber das Kunstwerk als Ganzes begreifen. Freilich ist auch solche Architektur, allezeit und besonders heute, leider etwas sehr Seltenes. — Den Raum durch Begrenzung zu schaffen und ihn nach seiner inneren Wirkung und seiner äusseren Erscheinung harmonisch und überzeugend durchzubilden ist also die eigentliche Tätigkeit der Architektur, die nur ihr möglich und eigentümlich ist, mit der allein aber auch ihre Möglichkeiten erschöpft sind. Sie kann Malerei und Plastik schmückend dabei mit heranziehen, aber keine der Schwesterkünste greift in ihr Wesen wirklich ein oder kann ihr die eigenste Arbeit abnehmen: die Raumbildung. Sie verzichtet dafür ihrerseits auf alles das, was gerade das Darstellungsgebiet der Malerei und der Plastik ausmachte, auf die künstlerische Wiedergabe realer Naturdinge, und beschränkt sich auf die harmonische Durchbildung der Masse und Verhältnisse, auf das Gleichgewicht der Massen und Kräfte. Sie arbeitet nicht mit bestimmten Naturvorbildern greifbarer Art, sondern mit Höhe, Breite und Tiefe, mit Schwere und Leichtigkeit, mit Stützen und Tragen, Ruhen und Lasten,

also mit Naturelementen allgemeinsten Charakters. Dass sie dabei nicht völlig ins Abstrakte schweift und den Boden unter den Füssen verliert, dafür ist, wie schon kurz angedeutet wurde, durch etwas gesorgt, was ihr wieder im Gegensatz zu den anderen Künsten eigen ist, durch den Zweck, durch das praktische Bedürfnis. Wie Malerei und Plastik immer wieder zur Natur als der sichersten Basis alles eigenen Schaffens zurückblicken mussten, so ist in der Baukunst durch die Forderungen der Zweckmässigkeit eine fast noch stärkere Schranke gesetzt, die sie nicht ohne Schaden durchbrechen kann. Aber wie die Natur nicht das einzige Element der anderen Künste war, so ist die Zweckmässigkeit nicht das Einzige oder auch nur das unbedingt Wichtigste, was das Wesen der Architektur ausmacht. Naturvorbild und Phantasie sahen wir in den Werken der Maler und Bildhauer sich durchdringen, ihre Vereinigung erst ergab das Kunstwerk. So ist auch das künstlerische Bauwerk kein totes Rechenexempel, kein leeres Produkt von Zweck und Konstruktion, sondern auch hier fordert die künstlerische Vorstellung, die Phantasie, ihr Recht und spricht ihre eigene, ausdrucksreiche Sprache, wie wir späterhin näher erkennen werden. —

Hier galt es zunächst nur das festzustellen, dass jede Kunst vermöge ihrer besonderen Mittel auch nur besondere Seiten der Erscheinungswelt darzustellen vermag, während andere ihr unzugänglich sind, und dass jede Kunstgattung zur Erreichung ihrer Ziele auf vieles notwendig verzichten muss, was gerade einer anderen möglich und wesentlich ist. Jede Kunst ist einseitig, jede Kunst isoliert, und sie muss dies tun, um innerhalb dieser Einschränkung ihre eigensten Wirkungen um so voller zu entfalten. —

Eng hiermit verbunden ist ein Zweites, was gleichfalls aus den Arbeitsbedingungen jeder Kunst ohne weiteres hervorgeht:

der Einfluss, den das jeweilig angewandte Material und die Besonderheiten der Technik auf die Gestaltung der Kunstwerke ausüben. Auch hierdurch scheiden sich die Kunstgattungen ganz von selbst, und unterliegen selbstverständlichen, klar erkennbaren Grenzen und Einschränkungen. Wir werden im einzelnen tatsächlich nachweisen können, wie stark Material und Technik den Stil beeinflussen und damit der künstlerischen Tätigkeit innerhalb der einzelnen Kunstgattungen wieder entsprechend verschiedenartige, fest umrissene Wirkungskreise zuteilen, deren einfache Gesetzmässigkeit sich nicht leugnen lässt. Und dafern dieser Nachweis gelingt, so werden wir, einen Schritt weiter gehend, sagen können: wenn wirklich Material und Technik einen wesentlichen Einfluss auf den Stil ausüben, so wird umgekehrt der Künstler selbst dies wissen und es nicht ungestraft vernachlässigen dürfen. Er wird bewusst oder instinktiv auf diese wichtigen Elemente Rücksicht nehmen, er wird sie nicht zu verstecken oder zu verwischen suchen, sondern in ihrer Eigenart zur Geltung bringen, will er nicht stillos werden. Goethe hat dies einmal ausserordentlich klar und treffend in folgenden kurzen Worten zusammengefasst: „Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der grösste und geübteste Künstler verfertiget; er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung Das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat.“ —

Wollen wir nun aus dem Gesagten einen allgemeinen, auf alle Kunstgattungen sich erstreckenden Grundgedanken als Basis für

unsere weiteren Betrachtungen gewinnen, so können wir vorläufig etwa zusammenfassend sagen: Die Kunst teilt sich in Künste, die fest und naturgemäss gegeneinander abgegrenzt sind, weil jede Kunstgattung in anderer Weise isoliert, weil jede derselben nach Massgabe ihrer Mittel eine besondere Seite der Erscheinungswelt zum Gegenstand hat, auf andere aber verzichten muss. Verstärkt wird dies noch dadurch, dass auch die Verschiedenheit des Materials und der Technik nicht nur äusserliche, sondern wesentliche Unterschiede bedingt. Diese Grenzen können nicht ohne Schaden für das Kunstwerk verschoben oder übersehen werden, und umgekehrt wird jedes echte Kunstwerk sie innehalten. Selbstbeschränkung auf das, was eben der betreffenden Kunstgattung eigen und erreichbar ist, und Ehrlichkeit in Material und Technik, mit einem Wort — innere und äussere Wahrhaftigkeit, werden wir also, wenn unsere Voraussetzungen richtig sind, überall bei den besten Werken der Kunst betätigt finden, und wir wollen untersuchen, inwieweit ein Abweichen von diesen Grundprinzipien, also ein versuchtes Übergreifen auf die Mittel und Wirkungen anderer Künste oder ein Verstecken und Heucheln in Material und Technik, wirklich auf allen Kunstgebieten verhängnisvoll wirkt. Nur auf diesem Wege können wir hoffen, der Wahrheit objektiv näher zu kommen. —

Der Satz selbst ist ja ein alter und oft genug ausgesprochener. Schon Plutarch sagt einmal, man solle nicht mit der Axt die Tür öffnen und mit dem Hausschlüssel Holz spalten wollen, und er meint damit in künstlerischer Beziehung eben nichts anderes, als dass jede Kunst nur das darstellen solle, was ihren eigenen Mitteln gemäss ist, nicht aber das, was mit den Mitteln einer anderen Kunst leichter und besser dargestellt werden kann. Lehrgedichte kann und soll man nicht malen, Musik nicht durch

Worte ersetzen und so fort. Wie in der Literatur ebenfalls jede Kunstgattung ihre eigenen Stilbedingungen hat, und wie Drama, Epos, Lyrik und Roman sich schon durch ihre technischen Mittel so scharf scheiden, dass eine Vermischung zu Unmöglichkeiten führt, so sei die Malerei eben auch malerisch, die Plastik plastisch, die Architektur architektonisch, und nichts weiter. Betreffs der Grenzen zwischen Malerei und Poesie hat Lessing in seinem Laokoon diese Grundgedanken, trotz mancher unbestrittener Mängel im besonderen, für alle Zeiten klassisch formuliert; über das Verhältnis der einzelnen bildenden Künste untereinander, mit denen allein wir uns hier zu beschäftigen haben, herrscht indessen vielfach noch nicht die volle Klarheit, die doch unerlässlich zu jeglichem eigenen Verständnis der Kunst und eine wesentliche Voraussetzung wirklicher künstlerischer Bildung ist. Und eine Klärung dieser Frage ist um so notwendiger, als heute mehr denn je interessante Versuche und Ansätze gemacht werden, die Grenzen der Künste zu verwischen oder zu verleugnen, andererseits aber tatsächlich allerlei neue Wirkungen und Ausdrucksweisen gefunden werden, die uns zunächst nur durch ihre Neuheit überraschen. Gerade weil sich so mancher echte und reichbegabte Künstler unter diesen Stürmern und Streitern befindet, und neue Prinzipien und Erscheinungsformen der Kunst allerwärts mit lauter Stimme verkündet werden, gilt es, sich eine eigene Überzeugung in diesen grundlegenden Fragen zu verschaffen, will man nicht dem Tagesgeschmack ohne Rettung verfallen. Nicht darin besteht denn doch das „Modernsein", dass man der Mode willenlos huldigt und jeder fremden Individualität sich bedingungslos hingibt, sondern darin, dass man zwar allen neuen Erscheinungen mit klarem Blick und warmer Empfindung entgegenkommt, aber dabei selbst das wohlgegründete Recht in Anspruch nimmt, auch seinerseits eine

Persönlichkeit zu sein. Dieses Recht gilt es auch in künstlerischen Fragen sich selbsttätig zu erwerben, denn wir können nicht erwarten, dass uns hier alle Erkenntnis mühelos in den Schoss fällt, die auf jedem anderen Geistesgebiete ernsthaft und ehrlich errungen sein will. Zur Gewinnung eines solchen eigenen Standpunktes soll im folgenden ein Weg gezeigt werden, dessen selbständige Weiterverfolgung vielleicht manchen dem Ziele näher bringen kann. Da die bildende Kunst nun einmal das Reich der Anschauung ist, und nicht der Abstraktionen, so soll auch hier der Ausgangspunkt stets von der Anschauung, von den Kunstwerken selbst, genommen werden, und nicht von der Theorie. Denn alle ästhetischen Erörterungen sind „normativ" nicht in dem Sinne, dass sie der Kunst Gesetze geben, sondern höchstens in dem Sinne, dass sie uns die Normen erkennen lehren, die im Wesen der Kunst selbst begründet liegen, und dass uns dadurch das tiefere Verständnis der Kunstwerke erleichtert, der innerste Geist des Kunstschaffens erschlossen wird, soweit dies dem nicht selbst Schaffenden möglich ist. — Wenn wir also die bisherigen Betrachtungen nun im einzelnen für die verschiedenen Kunstgattungen weiter verfolgen wollen, so soll dies nur im steten Anschluss an bestimmte anschauliche Beispiele geschehen, und das Wort soll eigentlich nur in Form einer Anleitung zur eigenen Betätigung der Augen hinzutreten, wenn wir auch insbesondere den Ausführungen bedeutender Künstler, die hie und da herangezogen werden können, ein erhöhtes Gewicht beimessen werden. Dabei muss freilich von vornherein scharf betont werden, dass jedes Beispiel nur für die Erläuterung der Fragen, von denen jeweilig speziell dabei die Rede ist, in Betracht kommt, und dass irgend welche weitergehenden Urteile nach anderer Richtung hin damit nicht verknüpft sein sollen. Nur in solcher Absicht ist auch die Gegen-

überstellung von meiner Meinung nach grundsätzlich mehr oder weniger „stilgerechten“ Kunstwerken aufzufassen, und ich bitte ausdrücklich, mich in dieser Beziehung nicht etwa misszuverstehen, und nicht weitergehende allgemeine Schlussfolgerungen für oder wider an meine Bemerkungen zu knüpfen, wodurch nur zu leicht ungerechte und einseitige Urteile entstehen könnten, die mir selbst durchaus fern liegen. Nicht einzelne Werke zu loben oder zu tadeln ist überhaupt Zweck und Ziel unserer Besprechung, sondern lediglich eine grundlegende Frage in anschaulicher Weise zu klären und zu erläutern; alles Persönliche kann und muss dagegen völlig in den Hintergrund treten.



Die Malerei als Kunst der Raum- und Körperdarstellung in der Fläche.

Das weitaus grösste Gebiet der Malerei, an das man wohl gewöhnlich zunächst zu denken pflegt wenn man von Malerei schlechthin spricht, ist heute das der sogenannten Tafelmalerei, des Staffeleibildes, und auch hier darf deshalb von diesem der Ausgang genommen werden, obgleich die historische Entwicklung der Malerei anders beginnt. Liegt es doch in der Natur der Sache, dass gerade diese Bilder, die ganz um ihrer selbst willen gemalt werden und ihre Existenzberechtigung lediglich in sich selbst tragen, auch die vollste Freiheit innerhalb des überhaupt malerisch Darstellbaren besitzen, und so für allgemeine Betrachtungen den besten Anknüpfungspunkt bieten. Ihr Rahmen sondert sie scharf gegen ihre Umgebung ab und erweist sie sogleich als eine Welt für sich, die nur innerhalb ihrer Begrenzung harmonisch sein muss, um Stil zu besitzen.

Um nun den Begriff des „malerischen Stiles" recht zu erfassen, brauchen wir wiederum nur von den natürlichen und tatsächlich gegebenen Arbeitsbedingungen des Malers auszugehen. Die Elemente, mit denen er zu arbeiten hat, sind, wie wir sahen, eine Fläche*, und die Mittel, um auf dieser Fläche den Eindruck

* Mathematisch genau müssten wir sagen: eine Ebene; die gekrümmten Bildtafeln des Rokoko etwa sind eine nur innerhalb der gesamten Raumdekoration verständliche und selbst hier oft nicht zu rechtfertigende Abweichung.

des Raumes und der Körperlichkeit unserem Auge zu erwecken, nämlich: Pinsel und Farben. An diese Fläche nun ist das Bild stärker gebunden, als man sich dies gemeinhin klar zu machen pflegt; denn dieselbe bedeutet ja eine mathematisch exakte Begrenzung des Bildraumes nach vorn, nach dem Beschauer zu, genau so, wie der Rahmen nach rechts und links, nach oben und unten die Grenzen bildet, die nicht überschritten werden können. Hinter der vom Rahmen und der Bildfläche gemeinsam gebildeten Ebene erst dehnt sich der ideelle Raum aus, den die Vorstellung des Künstlers teils mit Luft, teils mit körperlichen Dingen zu erfüllen weiss — ein Bühnenraum gleichsam, auf dem der Vorgang des Kunstwerkes sich abspielt. Es ist also selbstverständlich, dass wir mit unseren geradeaus blickenden Augen alle räumliche Vorstellung im Bilde von vorn nach hinten „ablesen", von der Fläche in die Tiefe hinein, nicht aber aus der Fläche heraus, und jede Vernachlässigung dieses Umstandes in einem Bilde bedeutet einen unzweifelhaften und störenden Stilfehler, wie wir uns leicht an einem Beispiel vergegenwärtigen können. Eine überaus kräftige Zeichnung von Franz Stuck (Abb. 1) zeigt Thor mit dem Hammer auf seinem Gespann von Ziegenböcken durch die Luft brausend, schräg aus der Tiefe des Blattes hervor, mit einer wirklich elementar empfundenen Gewalt. Und selbst die Vorderfläche des Bildes vermag die rasenden Tiere nicht aufzuhalten, sie kommen heraus, auf den Beschauer zu, und — heben dadurch für den feiner empfindenden Betrachter einen Teil des Eindruckes wieder auf. Denn das auf die Fläche des Blattes eingestellte Auge glaubt dieses Herauskommen doch nicht wirklich, es kann nicht an einzelnen Punkten gleichsam nach rückwärts tasten, wo alles übrige es in die Tiefe zieht, und so entsteht nur ein Zwiespalt anstatt einer besonders energischen Wirkung, die doch gewiss beabsichtigt war. Die flotte Technik der Zeichnung mag



Abb. 1. Franz Stuck, Thor.

das in gewissem Masse mildern, wer es aber einmal bemerkt hat, kommt nicht leicht wieder davon los. Im farbigen Bilde ist dergleichen natürlich noch störender, und es ist daher keineswegs ein Lob, wenn wir von einem Bilde sagen, dass „die Figuren aus demselben heraustreten“, obgleich sich schon in der älteren Kunst mancherlei Versuche in dieser Richtung finden. Namentlich als die oberitalienische Frührenaissance die neuentdeckten Gesetze der Perspektive voll ergriffen und in fast leidenschaftlicher Weise sich zu eigen gemacht hatte, da waren es die frühen Florentiner, die Paduaner und Ferraresen, Männer wie Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Mantegna, Francesco Cossa und andere, die nach voller plastischer Körperlichkeit im Bilde vor allem anderen strebten, und dabei wohl auch einmal in ihrer Freude am Neuen experimentierend über das Ziel hinausschossen. Eine interessante Stelle dieser Art findet sich in dem Martyrium des hl. Jakobus in den Eremitani zu Padua, von der

Hand des Mantegna (Abb. 2). Wie er es überhaupt liebt, die Figuren ganz in den Vordergrund zu stellen, so auch dort; aber er geht noch weiter, und lässt einen jugendlichen Krieger sich sogar über ein Geländer, welches das ganze Bild vorn durchschneidet, herüberbeugen, aus dem Bildraum heraus, dem Beschauer entgegen, so dass sein Kopf, seine rechte Hand und sein linker Arm unzweifelhaft vor der Gesamtfläche des Gemäldes liegen müssen. Auch dabei aber empfinden wir doch schliesslich etwas wie einen Misston, und anstatt zu überzeugen, verwirrt das kleine Kunststück nur die Harmonie des Ganzen. Eine ausgereifte Kunst vermeidet auch Ähnliches, instinktiv oder bewusst, auf das sorgfältigste; kleinere Verstösse in dieser Beziehung finden sich aber immerhin hie und da auch auf neueren Bildern, wenn man darauf zu achten gelernt hat. In gröberer Weise ist ein solches Heraustreten aus technischen Gründen überhaupt kaum möglich, und wird auch wohl ernstlich nur von dem gänzlich unkünstlerischen Panorama



Abb. 2. Andrea Mantegna, Martyrium des hl. Jakobus.



Abb. 3.



Abb. 4.



Abb. 5.

Abb. 3—5. Aus Lothar Meggendorfer, Triumph der Malerei.

erstrebt, von dem noch die Rede sein wird. Unser Gefühl für die Vorderfläche des Bildraumes ist eben so stark, dass es schon sehr kräftiger Mittel bedarf, um es zu überwinden und aufzuheben, ja im letzten Grunde gibt es überhaupt nur ein Mittel hierzu: die Überschneidung des Bildrahmens durch die Figur. Auch Stuck hat dieses Mittel angewandt, indem er Nase und linken Vorderfuss des einen Bockes über die Umrandung herausführt, und bei Mantegna ist es gleichfalls erkennbar, obwohl er sehr geschickt die Figur das hölzerne Geländer und dieses erst (links) den Bildrahmen überschneiden lässt. Wir möchten aber unseren Malern nicht raten, diesen Weg etwa systematisch weiter zu wandeln, denn er führt unmittelbar von der ernsten Kunst hinüber zur Karikatur. Den „Fliegenden Blättern" ist unser nächstes Beispiel (Abb. 3—5) entnommen, in welchem Lothar Meggendorfer uns als „Triumph der Malerei" vor Augen führt, wie ein griechischer Maler einen Bären so plastisch gemalt hat, dass er zum Entsetzen der Freunde aus dem Bilde heraustritt.

Auch hier ist der „entscheidende Schritt" dadurch erreicht, dass die Figur des Bären den Bildrahmen überschneidet. (Zur Beruhigung kann übrigens gesagt werden, dass der Meister im weiteren Verlaufe der Geschichte eine ebenso plastische Höhle malt, die er dann, nachdem der Bär hineinspaziert ist, rasch zustreicht, womit alle Gefahr beseitigt ist.)

Die wichtigste aber auch einzige naturgemässe und aus der Art der Arbeitselemente selbst hervorgehende Grenze der Malerei ist nach alledem, dass sie sich innerhalb der Fläche zu bewegen hat, und die einzige Folgerung, die man logischer Weise für ihre besonderen Stilbedingungen daraus ziehen kann ist die, dass sie nach Massgabe ihrer Mittel doch die klarste und deutlichste Raum- und Körperwirkung innerhalb dieser Fläche erstreben möge; dass sie wie jede Kunst dabei nicht durch Abschrift, sondern durch innere Umwertung die Natur zum Kunstwerk gestaltet, habe ich anderwärts dargelegt. Damit sind aber auch die tatsächlichen Bedingungen erschöpft, und alle sonstigen Gesetze oder Forderungen für einen „malerischen Stil" sind entweder theoretisch konstruiert, oder von irgend einem bestimmten Parteistandpunkt aus hineingetragen. Es ist nicht überflüssig, dies ausdrücklich zu betonen, da man heute auf Grund einer besonderen und gewiss hoch anzuerkennenden Richtung der modernen Malerei nur zu sehr geneigt ist, das „spezifisch Malerische" ganz einseitig nur in der Betonung und Aufsuchung jener Luft- und Lichtprobleme zu erblicken, die uns die sogenannte Freilichtmalerei in so überraschender und oft glänzender Weise erschlossen hat. In Julius Exters „Welle" (Abb. 6) führe ich ein bekanntes und vorzügliches Beispiel dieser Richtung an. Von französischen Anregungen unverkennbar beeinflusst, hat der Künstler darin vor allem eine traumhafte Dämmerstimmung zu geben versucht, die alles mit einem weichen, auflösenden Duft umfängt, eine mystische Farben-



Abb. 6. Julius Exter, Die Welle.

wirkung aus blau und violett, die uns die Erscheinung der sehnsuchtsvollen Meerjungfrau um so glaubhafter macht. Es ist unbestreitbar, dass dieses Problem mit grosser Meisterschaft in dem Bilde gelöst ist, und dass in der verschwommenen, duftigen Atmosphäre, die alle Formen auflöst und verschleiert, ein grosser Teil des starken künstlerischen Eindruckes liegt, den das Werk hervorruft. Die Luft- und Lichtwirkung, die farbige Stimmung, ist hier in der Tat das massgebende Problem und eine farblose Wiedergabe muss deshalb naturgemäss nur einen sehr unvollkommenen Begriff davon geben, was man gewiss mit vollem Recht als einen Beweis für den ausgesprochen malerischen Charakter des Bildes auffassen kann. Trotzdem darf nicht übersehen werden, dass doch das wirklich Entscheidende durchaus in der Raumvorstellung liegt, die durch alle diese farbigen Effekte erzielt wird, und dass hierin erst die eigentliche Bildwirkung des Ganzen besteht. Gerade die auflösende Wirkung der Atmosphäre ist ja auch hier ein wesentliches Mittel zur Erzielung der Tiefenvorstellung im Bilde, und im letzten Grunde können alle modernen Luft- und Lichtprobleme nur insoweit malerisch genannt werden, als sie dieser ersten und einzigen Forderung alles malerischen Stiles dienen. Wo sie als Selbstzweck auftreten, sind

sie bestenfalls Studien, und werden ihrerseits ebenso stillos, wie etwa die kolorierten Zeichnungen der Nazarener sich nach dem entgegengesetzten Pole hin von einem gesunden malerischen Stile entfernten. — Vergleichen wir mit Exters Gemälde das Bild eines anderen modernen Meisters, des viel verkannten und erst neuerdings viel genannten Hans von Marées (Abb. 7), so tritt uns auf den ersten Blick eine völlig andere Auffassung, ja eine ganz verschiedenartige Stellung der Aufgabe überhaupt, entgegen. Nicht Licht- und Luftwirkungen an sich, nicht Farbenphänomene als Stimmungsträger sind es, was hier das Grundmotiv bildet, sondern klarste und anschaulichste Raum- und Körperwirkung mit Hilfe der Farbe. Gerade dieses Bild wirkt förmlich wie eine Illustration zu den Worten, mit denen Carl von Pidoll das malerische Schaffensprinzip seines Lehrers Marées geschildert hat: „Für Marées bestand der Unterschied zwischen Skulptur und Malerei lediglich in ihren Mitteln. Formvollendete Darstellung galt ihm als der Endzweck beider, nur dass der Bildhauer seine Vorstellungen an den plastischen Formen selbst, im Raume und



Abb. 7. Hans von Marées, Drei Jünglinge.

unter Zuhilfenahme des räumlich verbreiteten Lichtes entwickelt, während der Maler den Raum und das Licht auf der Fläche mitzuschaffen habe. Die Farbe an sich war es also nicht, was für ihn den Maler ausmachte, sondern die Farbe als Mittel zur Formengestaltung und Raumbildung. Wegen dieses Hinzutretens der Raumdarstellung auf der Fläche und des daraus hervorgehenden Umsetzungsprozesses plastischer Vorstellungen nannte er die Kunst des Malers wohl auch die geistreichere, erfindungsvollere." Aus unserer Abbildung geht ohne weiteres hervor, wie Marées mit verhältnismässig einfachen Mitteln, durch klare Zeichnung und Modellierung der Formen, durch sichere Führung der wesentlichen vertikalen und horizontalen Grundlinien der Komposition, durch deutliche Scheidung der verschiedenen Pläne, wirklich eine durchaus überzeugende Raumvertiefung und eine geradezu frappante Körperlichkeit seiner Gestalten erreicht hat. Und dies allein schon genügt, um auch sein Werk im besten Sinne malerisch zu nennen, ja man könnte sogar vielleicht meinen, dass die eigentliche Aufgabe des Malers: die Raum- und Körperdarstellung in der Fläche, hier noch tiefer erfasst sei, als in Exters Stimmungsgemälde. Jedenfalls ist es grundfalsch, solche Werke als unmalerisch zu bezeichnen und mit dem Schlagwort „gemalte Plastik" abzutun, wie dies in parteiischer Einseitigkeit vielfach geschehen ist. Denn es handelt sich hier in Wirklichkeit nicht um einen prinzipiellen Stilunterschied — beide Richtungen sind malerisch, weil sie Raum und Körper farbig in der Bildfläche darzustellen suchen — sondern nur um eine individuelle Verschiedenheit der besonderen Erscheinungsprobleme, die jeden der beiden Künstler in erster Linie interessierten: Licht, Luft, Stimmung auf der einen Seite, Form auf der anderen. Es hiesse die Grenzen der Malerei willkürlich eng stecken, wollte man nur eine dieser beiden Auffassungen grundsätzlich gelten lassen. Wie wir

es hier an zwei extremen Beispielen erläutert haben, so geht dieser Dualismus in mehr oder minder scharfer Ausprägung durch die ganze Entwicklung der Malerei, ohne dass es jemals zu einem vollen Ausgleich gekommen wäre; im Gegenteil, die stolze Forderung unserer Romantiker, „Raffaels Zeichnung mit Tizians Kolorit zu vereinigen", musste zu schwächlichen Kompromissen, zu charakterlosem Eklektizismus führen.

In der Betonung der klaren, exakten Form liegt also keineswegs eine Überschreitung der Grenzen der Malerei oder ein Hinübergreifen auf das Gebiet der Plastik; die Gefahr des Abirrens auf die Pfade, die eigentlich den anderen Künsten eigentümlich sind, muss deshalb anderswo liegen, wenn sie überhaupt vorhanden ist, und diese Gefahr ist bei der ausserordentlichen Freiheit und Weite der malerischen Ausdrucksmöglichkeiten nur eine sehr geringe. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Malerei natürlich plastische Kunstwerke oder Gebäude ebensogut in den Kreis ihrer Darstellung ziehen kann, wie jeden beliebigen anderen Gegenstand der Erscheinungswelt. Indem sie die Statue, das Bauwerk samt dem umgebenden Raume mit ihren Mitteln in der Fläche wiedergibt, wertet sie sie malerisch um, und macht sie sich innerlich zu eigen; ist doch die Architekturmalerei sogar ein ganz besonderer, reich ausgebildeter Kunstzweig geworden, den wir gewiss nicht missen möchten. Bedenklicher schon sind die einzelnen wirklich plastischen Teile auf Gemälden, denen wir in der alten Kunst gelegentlich begegnen, wie die aufgesetzten goldenen Heiligenscheine, Kleinodien oder Geräte des Carlo Crivelli oder des Gentile da Fabriano und anderer Meister dieser Zeit; doch sind dies vereinzelte Erscheinungen, deren Stillosigkeit alsbald erkannt wurde, und hier wohl nicht besonders bewiesen zu werden braucht. Heute kommt dergleichen von selbst nicht mehr vor — höchstens dass man einmal im Scherz nach

dem Gipsabguss eines gar zu pastos „gespachtelten“ Bildes ver langt. Eine ernstliche und wahrhaft stillose Vermischung der Malerei mit den anderen Künsten haben wir vielmehr nur noch in dem auf unkünstlerische Masseninstinkte rechnenden, leider aber noch immer von vielen ernst genommenen Panorama, dem deshalb einige Worte gewidmet werden müssen. Hier ist allerdings zur malerischen Wirkung, zur Hervorbringung des Raumeindruckes, noch die Plastik herangezogen, freilich eine brutale Panoptikumsplastik, die von dem stilbildenden Unterschied zwischen Naturprodukt und Kunstwerk nichts weiss. Für das Ganze ist sodann ein besonderer Raum gebildet, wie dies die Aufgabe der Architektur wäre, aber dieser Raum ist nicht um der künstlerischen Raumbildung selbst willen da, sondern er soll im Gegenteil durch das Gemälde und die ihm verbundene Plastik weggetäuscht, also künstlerisch vernichtet werden. Denn das Wesen des Raumes als Kunstwerk besteht ja gerade in seiner Begrenzung, hier aber soll uns durch das Rundbild die Unendlichkeit der wirklichen Welt vorgetäuscht werden. Treffend hat Max Klinger daher das Panorama einen „Farbenselbstzweckbau“ genannt, es ist kein Raum als Kunstwerk, sondern nur ein Platz zur Aufnahme des Gemäldes. In Wirklichkeit wird durch alldies nichts weiter erreicht, als eine Vermengung von drei ganz verschiedenen Arten von Raumvorstellungen, nämlich erstens der Vorstellung von einem kreisrunden, durch ein Bild begrenzten wirklichen Innenraum, zweitens von einem durch das Gemälde dargestellten ideellen Raum, und drittens von plastischen Einzelgegenständen, die weder mit dem realen Raum des Panoramabaues noch mit dem gedachten Raum des Bildes in organischem Zusammenhang stehen — eine Stilvermengung also, wie sie ärger kaum gedacht werden kann. Abbildung 8 gibt einen kleinen Ausschnitt aus einem Panorama wieder, der in dieser Hinsicht immerhin

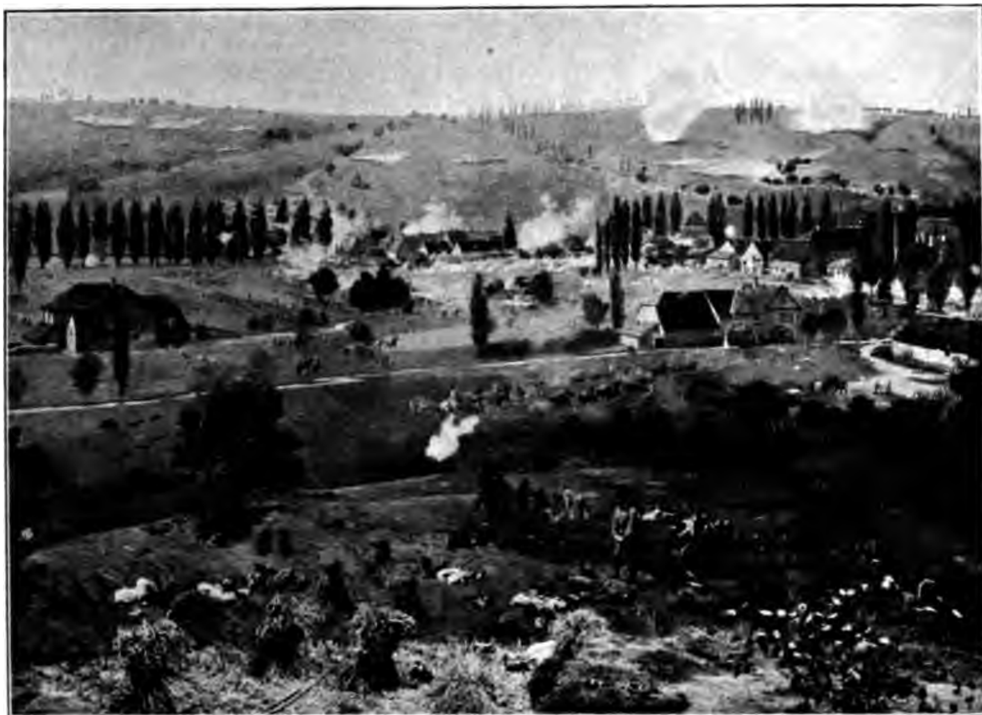


Abb. 8. Ausschnitt aus einem Panorama.

ganz instruktiv wirken kann, wenngleich wir die wesentliche Milderung nicht übersehen dürfen, die dadurch bedingt wird, dass hier der wirklich plastische Vordergrund eben auch in die Fläche übertragen ist und dadurch ganz anders mit dem Gemälde zusammenwirkt als im Panorama selbst. Doch sieht man auch hier schon deutlich, welch anderen Eindruck die wirkliche Raumvertiefung gibt als die gemalte — sogar für den toten photographischen Apparat, und wie viel mehr noch für das lebendige menschliche Auge. Das Gemälde, das an und für sich wohl eine ganz gute und geschlossene Raumvorstellung innerhalb seiner Fläche erwecken könnte, gerät in krassen Widerspruch mit den aufgebauten Korngarben und dem plastischen Baum des Vordergrundes, und das Auge, das zunächst an diesen realen Gegen-

ständen sich hintastet, stösst deshalb empfindlich an die aufsteigende Wand des Gemäldes, an dessen ganz andersartige Raumwirkung es sonst gern glauben würde. Selbst in der Reproduktion kann man sich dies einigermassen vergegenwärtigen, wenn man den Vordergrund abwechselnd verdeckt und freilässt, und noch viel störender ist die Wirkung, wenn man sich vor einem Panorama bewegt, wobei sich die Gegenstände des Vordergrundes stark verschieben, die gemalten dagegen in gleichem Verhältnis bleiben. Ungemein klar sagt Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form" hierüber: „Das Panorama, welches die Gesamterscheinung teils durch rein malerische, also Flächenmittel, teils durch wirkliche räumliche Perspektive und plastische Darstellung aufbaut, sucht den Beschauer dadurch in die Realität zu versetzen, dass es in ihm durch die faktische Vertiefung des Raumes, welchen der Gesamtaufbau des Panoramas in Anspruch nimmt, wirkliche verschiedene Augenakkommodationen veranlasst, wie in der Natur. Dabei sucht es uns aber über diese faktischen Distanzen, welche die verschiedenen Akkommodationen nötig machen, zu täuschen. Es gibt ihnen durch malerische Mittel eine ganz andere und nach hinten sich steigernde Raumbedeutung. Das Brutale bei diesen Mitteln liegt darin, dass ein feinfühliges Auge die Art der Akkommodation in Widerspruch mit den Gesichtseindrücken empfindet, welches es dabei erhält. Es sieht der Akkommodation nach einen Meter Distanz, dem Gesichtseindrucke nach eine Meile. Dieser Widerspruch ruft ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raumeindruckes. — Je besser das Panorama, d. h. je grösser die Täuschung, desto quälender das Gefühl im Auge, weil wir immer weniger im stande sind, diesen gemischten Eindruck zu sondern. Je schlechter das Panorama, desto wohler wird uns, weil die Täuschung eben aufhört. Das Realitätsgefühl,

welches das Panorama hervorrufen will, setzt eine Unempfindlichkeit und Roheit des Sehens voraus, einen Mangel an jeglichem feinen Funktionsgefühl beim Sehen.“ — So bedeutet diese Überschreitung der Grenzen der Künste einen verhängnisvollen Irrweg, dessen grundsätzliche Verkehrtheit sich geradezu physiologisch-optisch nachweisen lässt. Es war ein wohlverdienter Spott, wenn Künstlerwitz diese ganze Barbarei gelegentlich sehr lustig festgenagelt hat, wie man denn z. B. im „klassischen Dreieck“ der Berliner Ausstellung seinerzeit plastische Nasen an gemalten Gesichtern, eine wirkliche Troddel an einer gemalten Zipfelmütze und dergleichen sehen konnte; das Prinzip des Panoramas war hier durch sich selbst ad absurdum geführt.



Abb. 9. Flügelaltar (sog. Schongauer-Altar) aus dem Ulmer Münster.

Wenn also dennoch ein Zusammenwirken der Malerei mit Plastik und Architektur möglich sein soll, so kann dieses nicht in einer Vermischung der beiderseitigen Aufgaben bestehen, sondern nur in einer harmonischen Verbindung, die jeder einzelnen Kunst ihr Recht und ihre eignen Stilbedingungen in vollem Masse wahrt; nicht um ein Durcheinander kann es sich dabei handeln, sondern nur um ein Neben- und Miteinander. Ich



Abb. 10. Giorgione, Das Konzert.

erinnere etwa an unsere köstlichen gotischen Altarschreine, bei denen plastische Mittelfiguren durch einen klaren architektonischen Aufbau in so wohltuende Verbindung mit den gemalten Flügeln gebracht sind; Abbildung 9 soll ein beliebiges Beispiel dafür veranschaulichen, fast jedes andere täte den gleichen Dienst. Umgekehrt gibt die Renaissance dem feierlichen Altarbilde gern zu beiden Seiten Statuen in architektonischer Umrahmung bei, die das Gemälde begleiten, nicht dem Maler ins Handwerk pfuschen wollen, und nichts anderes ist es, wenn etwa Max Klinger am Sockel seines „Christus im Olymp" jene zwei weiblichen Halbfiguren angebracht hat, die zwar den Inhalt des Bildes ausklingen lassen, aber stilistisch klar und scharf von dem Gemälde getrennt und ganz als selbständige Plastik gedacht sind.

Solche echt künstlerische Verbindung der verschiedenen Kunstgattungen unter Wahrung ihrer Sonderart bringt nun weit eher eine innere, geistige Annäherung derselben hervor, als die rein äusserliche Zusammenschweissung wie im Panorama, die nur zu Widersprüchen führte. Wiederum das Altarbild kann als Beleg hierfür herangezogen werden, das auf der Höhe seiner Entwicklung etwas von architektonischem Geist aus der Eingliederung in das umgebende Bauwerk in sich aufgenommen hat, und doch

dabei an malerischer Wirkung sich nichts vergibt. Gewiss haben wir recht wenn wir unter den Künstlern der Renaissance die Venezianer als die speziellen Maler bezeichnen, und unter ihnen wieder Giorgione als den freiesten und anmutigsten. Wie aber gerade dieser, der doch gewiss im besondersten Sinne des Wortes „malerisch" zu malen verstand, sich in einem an bestimmte bauliche Stelle gedachten Altarbilde dem Geist der Architektur freiwillig fügte, ohne deshalb unmalerisch zu werden, das lehrt ein Vergleich zwischen seinem „Konzert" im Pariser Louvre und der wundervollen „Madonna von Castelfranco" (Abb. 10 und 11).



Abb. 11. Giorgione, Madonna von Castelfranco.

Führt er uns in dem nur sich selbst genügenden Tafelgemälde ein Stück Landschaft mit menschlichen Gestalten vor, deren Anordnung nur dem freien inneren Rhythmus des Bildes selbst gehorcht, so komponiert er in dem Altarblatt, das den wesentlichen Teil eines Kircheninneren bilden sollte, auch seinerseits architektonisch. Auf marmornem Aufbau thront seine liebliche Mutter Gottes, streng symmetrisch von den beiden Heiligen

begleitet, und nur schüchtern grüsst die lachende Landschaft hier über eine hohe Balustrade herüber. Und dabei ist gerade dieses Bild trotz seiner Gebundenheit von einer hinreissenden malerischen Wirkung, deren Zauber sich niemand entziehen kann, der es an Ort und Stelle gesehen hat; solche Beschränkung ist nicht nur aus dem Anschluss an Hergebrachtes zu erklären, sondern bedeutet tief empfundenes Stilgefühl, sie ist nicht starre Tradition, sondern künstlerische Freiheit. Gerade darin liegt aber ein wesentlicher Teil des tiefgehenden Eindruckes, den dieses Bild ausübt, dass es sich noch an der Stelle befindet, für die es gedacht war. An langer, gleichgültiger Galeriewand mit seinesgleichen zusammengebracht, muss ein solches Werk notwendig viel von seinem Besten einbüssen.

Und eben diese harmonische Einfügung in ein Architekturganzes ist es, die einem grossen, fest umrissenen Sondergebiet malerischer Betätigung seine eigenen Grenzen gibt: dem Wandbild, dem ich an zwei neueren Beispielen aus meiner Vaterstadt näher treten möchte. Die Wandelhalle der Leipziger Universität hat Friedrich Preller der Jüngere mit einem Prometheus geschmückt, der in Abbildung 12 wiedergegeben ist. Eine rauhe felsige Gebirgslandschaft mit einem fernen, wolkenumhüllten Schneegipfel, mit tosenden Wildbächen und schäumenden Wasserfällen breitet sich vor dem Beschauer aus; zur Linken leitet ein Flusslauf den Blick durch eine weite Ebene bis zum fernen blauen Meer. Von Blitzen umzuckt schwebt der Lichtspender Prometheus, eine Fackel schwingend, zur Erde herab, — das Ganze ein farbenreiches heroisches Landschaftsbild mit mythologischer Staffage im Sinne des älteren Preller, und von nicht zu leugnendem malerischem Effekt, wenn man das Bild als solches für sich allein betrachtet. Aber im Verhältnis zu der schweren, reichgeschmückten Architektur der Halle wirkt es doch klein, ja kleinlich; es vermag

sich weder selbständig zur Geltung zu bringen, noch wirkt es mit der Architektur zusammen. Viele haben dies wohl schon empfunden und vielleicht die Ursache nur darin gesucht, dass die für das Bild zur Verfügung stehende Fläche an und für sich zu klein sei. Der Grund liegt aber tiefer: das Bild ist stilistisch verfehlt, es ist kein Wandbild, wie wir im einzelnen an unserer Abbildung verfolgen können. Nicht in einer einzigen Linie hat der Künstler sich danach gerichtet, dass das Bild einer Architektur, und zwar gerade dieser Architektur, sich einfügen musste. Weder auf die Bogenform, noch auf den ausgesprochenen, deutlich gegebenen Mittelpunkt, den das grosse Universitätswappen über der Tür der Aula bildet, ist irgend welche Rücksicht genommen. Ob die Linien dieser Landschaft so oder anders laufen, ist im Verhältnis zum Raum ganz gleichgültig, und so ist es auch gleichgültig, ob das Bild gerade in diesem Raume oder in irgend einem anderen an die Wand gemalt wurde, oder ob es eingerahmt an beliebiger Stelle hing. Noch etwas aber kommt hinzu, und zwar das Wichtigste: das Bild hebt die einheitliche Flächenwirkung der Wand vollkommen auf, und zerstört dadurch die Gesamtharmonie des ganzen Raumes, die es doch gerade heben sollte. Der Architekt hat denn doch nicht zufällig und zwecklos gerade an dieser Stelle eine Mauer gezogen, sondern dieselbe bedeutet nach seinem künstlerischem Plane den Abschluss des von ihm geschaffenen Raumes auf dieser Seite. Der Maler, dem eine solche Fläche anvertraut wird, muss dies bedenken, will er nicht sowohl die Architektur als sein eigenes Werk empfindlich schädigen, und so darf er keinesfalls die Existenz der gegebenen Wandfläche durch ein Bild völlig aufheben, dessen Raumvorstellung eine ganz gesonderte und für sich bestehende ist, und in keinerlei klarer Beziehung zu dem gegebenen wirklichen Raume steht. Das ist beim Tafelgemälde etwas anderes;



Abb. 12. Friedrich Preller d. J., Prometheus. Wandbild in der Leipziger Universität.

das wird durch seinen Rahmen* von der gesamten Umgebung deutlich und unverkennbar geschieden; hier aber ist die Wand selbst das Bild, und wenn dies nicht klar zum Ausdruck gelangt, so entsteht ein Zwiespalt, der uns bewusst oder unbewusst peinigt. Darin eben liegt der grundsätzliche Fehler des Prellerschen Werkes. —

Ganz anders hat Sascha Schneider seine Aufgabe aufgefasst, als ihm der malerische Schmuck der Gutenberghalle im

* Nur ganz beiläufig sei hier der Gedanke gestreift, dass auch unsere Staffeleigemälde eine gewisse architektonische Beeinflussung insofern zeigen, als sie meist rechteckig sind, wie die Wände unserer Zimmer, die sie schmücken sollen, oder doch eine andere ausgesprochen tektonische Form haben.



Abb. 13. Sascha Schneider, Baldurs Triumph über die Mächte der Finsternis. Wandbild im Buchgewerbehause zu Leipzig.

Deutschen Buchgewerbehause übertragen wurde. Sein grosses Hauptbild, Baldurs Triumph über die Mächte der Finsternis (Abb. 13), hebt die abschliessende Wand des schönen Saales von Bruno Eelbo nicht auf, sondern bringt sie als Abschluss nur um so wirkungsvoller zur Geltung, indem es sie schmückt. Schon in seiner Einteilung nimmt Schneider Rücksicht auf die Architektur; die Linien, die das Bild in einen oberen und einen unteren Plan scheiden, schliessen sich den Eckpunkten des dreiteiligen Bogens an, den das Gemälde ausfüllt. Scharf hat er durch den Thron der Erda und durch den emporschwebenden Baldur die Mitte betont, die schon der Architekt durch die Nische mit Gutenbergs Standbild besonders hervorhob, und um

diese Hauptpunkte gruppieren sich in freier Symmetrie die übrigen Elemente der figurenreichen Komposition. Vor allem aber — und das ist der Hauptunterschied gegen das vorige Beispiel — hat er das Ganze in die Breite, nicht oder nur sehr beschränkt in die Tiefe komponiert, und auch die Ausführung im einzelnen breit und flächig, dekorativ im besten Sinne gehalten, und dadurch eben den Charakter der Fläche gewahrt. Der Eintretende ist sich keinen Moment im Zweifel darüber, dass hier der Raum mit einer geraden Wand abschliesst, die vom Architekten so und nicht anders gewollt war, und deshalb vom Maler als solche geschmückt, nicht aber mit malerischen Mitteln durchbrochen und gleichsam weggeleugnet wurde. In dieser Hinsicht sind allein schon die beiden schwebenden Gestalten unserer Gegenbeispiele, der Prometheus und der Baldur, sehr lehrreich; dort eine freie Schrägstellung, ein Herausschweben aus der Tiefe des Gemäldes, hier ein monumental gebundenes en face, ein senkrechtes Emporsteigen in der Hauptachse der Wand und innerhalb der Fläche des Bildes. — Ich verzichte ausdrücklich auf eine Erörterung der sonstigen Eigenschaften des Schneiderschen Werkes, über das die Ansichten ja sehr geteilt sind, und weise nur auf diesen einen prinzipiellen Vorzug hin, der sich namentlich in der oberen Hälfte ausspricht. Es hat Stil, weil es das, was es ist, ganz ist — ein Wandbild, und nur von diesem Gesichtspunkte aus kann man ihm überhaupt gerecht werden und ihm künstlerisch näher kommen. — Eine Ausnahme bilden scheinbar jene genialen Dekorateure der späten Renaissance, wie Veronese, Correggio, Tiepolo und andere, die gerade in der malerischen Durchbrechung und Erweiterung des Raumes mit Hilfe von gemalten Architekturen und dergleichen ihre hinreissendsten Effekte erzielten. Aber die Ausnahme ist eben nur scheinbar, denn in Wirklichkeit ist gerade bei diesen Männern

der Zusammenhang mit der gegebenen Raumwirkung stets bewusst und feinfühlig gewahrt; sie stören den Gedanken des Baumeisters nicht, sondern spinnen ihn gewissermassen nur fort. Ja in Werken dieser Art wird oft der gesamte Raumeindruck wesentlich durch die Wand- und Deckengemälde mit bestimmt und war auf dieselben berechnet. Man betrachte daraufhin etwa Tiepolos Fresken im Kaisersaal des Würzburger Schlosses (Abb. 14); bei aller Kühnheit der Auffassung ist doch das eigentliche Gerüst der Decke durchaus gewahrt, und die gemalte Architektur sucht mit der wirklichen einheitlich zusammen zu wirken, nicht eigenwillig besondere Wege zu gehen.



Abb. 14. Giov. Batt. Tiepolo, Fresken im Würzburger Schloss.

So stellt sich uns das Wandgemälde als ein Sonderzweig der Malerei mit eigenen Gesetzen und Bedingungen dar, die wir klar erfassen und beobachten können. Etwas vom Geist der Architektur muss aus einem Bilde sprechen, das den integrierenden



Abb. 15. Raffael, Klugheit, Stärke und Mässigung.

Bestandteil eines künstlerisch durchdachten Raumes bilden soll, und doch kann und wird es sich rein als Bild geben, nur mit den der Malerei eigenen Mitteln innerhalb dieser Beschränkung wirken. Raffaels Stanzen im Vatikan sind das schönste Beispiel hierfür. Wer die Bilder nur in Wiedergaben einzeln und losgelöst kennen lernt, wird nie die einfache innere Notwendigkeit ihres Aufbaues völlig verstehen können, wenn auch besonders die „Klugheit, Stärke und Mässigung“ (Abb. 15) — meiner Meinung nach eins der besten Wandbilder aller Zeiten — selbst in der Reproduktion noch einen sprechenden Beleg für unsere Ausführungen bildet. Im Raume selbst bedürfen diese Bilder vollends keines Kommentars und wirken ganz durch sich selbst. Es

wäre gut, wenn die grosse Menge der deutschen Romfahrer an die Kunst eines Raffael ernsthaft mit solchen Gesichtspunkten heranträte, statt zwischen sentimentaler Verhimmelung und wohlweiser Unterschätzung hin- und herzuschwanken. —

Nicht unerwähnt darf bleiben, wie auch hier die Technik von wesentlichem Einfluss auf den Stil ist. Die Eigenart des Fresko, bei dem der zu bemalende Mauergrund jeweilig stückweise frisch aufgetragen wird, und verarbeitet sein muss, bevor er trocknet, ist ein sehr erzieherisches Mittel zu einfacher, grosser Behandlung der Formen. Der Maler hat einfach keine Zeit, sich mit Kleinigkeiten aufzuhalten. Aller neueren Kritik zum Trotz hatte deshalb Cornelius recht, als er die Bedeutung der Freskotechnik für einen monumentalen Stil in der Wandmalerei betonte.

Umgekehrt wird die Öl- oder Tempera-Malerei durch die ungemein grosse Freiheit und Vielseitigkeit ihrer farbigen Mittel wohl immer die beste Ausdrucksweise für das eigentliche „Bild" bleiben und für das, was wir im engeren Sinne „malerisch" nennen: für Raumvertiefung und Körpermodellierung, Luft- und Lichtwirkungen, für die volle Erfassung und Durchdringung der farbigen Erscheinung der Dinge; das Aquarell wiederum kann innerhalb seiner lichteren und stumpferen Farbenskala die feinsten Reize gerade dann erzielen, wenn es die durch das Material gebotenen natürlichen Grenzen respektiert und nicht mit Hilfe von Lack und Firnis mit dem Ölbild äusserlich wetteifern will. In jedem Falle aber wird ein echtes und rechtes Bild auch nach voller Entfaltung und Ausnutzung dieser seiner technischen Mittel und Möglichkeiten streben dürfen und müssen, ja ein unmotiviertes Zurückbleiben in dieser Beziehung kann leicht zur wirklichen Stillosigkeit führen. Ein grau in grau gemaltes Ölbild z. B. wird jeder — soweit es nicht gerade etwa ein graues Steinrelief oder

Ähnliches darstellen will — für eine sinnlose Spielerei erklären, weil es auf die eigensten Wirkungen des verwendeten Materials, auf die Farbigkeit, ohne Grund verzichtet; und so ist es auch eine offenbare Stilwidrigkeit, wenn wir neuerdings in unseren Ausstellungen gelegentlich Tafelbildern begegnen, die ganz auf die Tiefenvorstellung überhaupt verzichten und sich lediglich mit zwei Dimensionen begnügen. Was unter dem beschränkenden Einfluss der Architektur eine Notwendigkeit war, wird hier in der vollen Freiheit des Bildrahmens ein Mangel, und ich will versuchen, an einem der bekanntesten Beispiele dieser Art das näher zu erläutern. Der exotisch angehauchte Holländer Jan Toorop gilt mit Recht als ein ornamentales Talent von grosser Bedeutung, und die Art, wie er javanische und indische Motive selbständig aufgenommen und weitergebildet hat, ist von fruchtbarem Einfluss nicht nur auf seine Landsleute, sondern auch auf manche deutsche Künstler gewesen. Seine Plakate, Buchdecken, Stickereien und anderes mehr werden wir trotz ihrer oft bizarren Formen und Einfälle ganz gewiss in ihrer Eigenart voll zu würdigen wissen, denn hier ist sein ausgeprägter Flachornament-Stil durchaus am Platze, und es kann sich höchstens um individuelle Geschmacksfragen, nicht um grundsätzliche Stilfragen bei deren mehr oder weniger günstiger Beurteilung handeln. Anders jedoch, wenn er uns Bilder wie den „Sang der Zeiten" (Abb. 16) eingerahmt, also als selbständige Existenz, an der Wand eines Ausstellungssaales vorführt. Wenn wirklich die Malerei die Kunst der Raumdarstellung in der Fläche ist, so liegt hier denn doch eine Verirrung vor, die eben aus einer Verwischung der Grenzen der Künste entspringt, und das Durchführen der ornamentalen Linien aus dem Bilde heraus in den eigentlich doch zum Abschluss bestimmten Rahmen hinein kann uns in dieser Auffassung nur bestärken, selbst auf die Gefahr hin, bei



Abb. 16. Jan Toorop, Der Sang der Zeiten.

gewissen äussersten „Modernen" damit Anstoss zu erregen. Wir dürfen es der Zeitschrift „Dekorative Kunst" als entschiedenes Verdienst anrechnen, dass sie bei einer aufrichtigen Würdigung Toorops nicht über das Ziel hinausgeschossen ist, sondern die stilistischen Fehler seiner Bilder mit folgenden Worten rückhaltlos zugibt: „Denn Toorop würde es möglicherweise sogar übelnehmen, wenn man ihn als einen Übergang zum Ornament, nicht als Fertigprodukt der Malerei rechnete. So unglaublich es sein mag, er glaubt an das, was er malt, wörtlich an das, was er darstellt. Er sieht einen logischen, verstandesmässigen Zusammenhang da, wo wir nur die Ansätze zu Arabesken bemerken. . . . Und er muss daran glauben, diese naive Blindheit ist nötig, damit er schaffen kann und unbewusst die Entwicke-

lung zu vollziehen vermag, die immer vom Bilde wegdrängt und der Arabeske zustrebt. Toorop hat selbst schon diese Konsequenz gezogen, es gibt Bucheinbände von ihm, die rein ornamentalen, geschlossenen Schmuck tragen. Nur macht er sie „nebenbei“, die Hauptsache ist ihm immer noch das Bild, das alles andre, nur kein Gemälde ist, dessen Linien in den Rahmen hineinlaufen — wie es ihm tatsächlich passiert ist — weil er sie nicht mehr bändigen kann.“ Gerade solchen fremdartigen und zweifellos bedeutsamen Erscheinungen gegenüber ist ein klares, eigenes Urteil über künstlerische Stilfragen das einzige Mittel, um uns vor blindem Anstaunen einerseits und verständnisloser Missachtung andererseits zu bewahren.

Haben wir bisher in der Farbigkeit ein wesentliches und notwendiges Element aller Malerei im eigentlichen Sinne erblickt, so bleibt uns nun noch ein besonderes, wichtiges Gebiet malerischer Tätigkeit zu betrachten, dem gerade der Verzicht auf die Farbe eigentümlich ist, dem aber dafür wieder mancherlei Ausdrucksmöglichkeiten erschlossen sind, die dem farbigen Bild versagt bleiben: das weite Gebiet der Zeichnung, oder der Griffelkunst, wie Max Klinger den Ausdruck geprägt hat. Es ist bekannt, dass eben Klinger es war, der die Grenzen dieser Kunstgattung in seiner Broschüre „Malerei und Zeichnung“ neu und geistvoll umschrieben hat, und auf ihn muss daher auch im folgenden immer wieder Bezug genommen werden. Nachdem Klinger zunächst die Reproduktionen nach Bildern, die Mehrzahl der Illustrationen und die lediglich dem Studium dienende vorbereitende Handzeichnung zu einem Bilde ausgeschieden, und nur das um seiner selbst willen geschaffene graphische Blatt der Griffelkunst zugezählt hat, geht er auf den tiefgehenden Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung ein, der schon in der Natur ihrer Materialien begründet liegt, und er zieht daraus

unmittelbar den Schluss: „Ein Motiv, vollständig künstlerisch darstellbar als Zeichnung, kann für die Malerei — sofern man dieselbe als Bild im Auge behält — aus ästhetischen Gründen undarstellbar sein." Wir können dieser wichtigen Frage hier an einem interessanten Einzelfall näher treten, der uns zugleich einen Blick in das Schaffen eines der liebenswürdigsten Meister der Frührenaissance gewährt. Sandro Botticelli hat für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici eine Pergamenthandschrift von Dantes Divina Commedia mit köstlichen Illustrationen geschmückt, deren grösster Teil sich jetzt im Berliner Kupferstichkabinet befindet. Das Werk stammt aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, also noch recht der Zeit der farbenprächtig mit Miniaturen ausgemalten Bilderhandschriften, und auch Botticelli hat seine Aufgabe zunächst ganz in diesem herkömmlichen Sinne aufgefasst. Er hat mehrere Blätter bunt in Deckfarben ausgeführt, deren eines Abbildung 17 vor Augen führt; aber er hat sich im Laufe der Arbeit überzeugt, dass dies für eine Dante-Illustration nicht das richtige Mittel war, und unsere Abbildung kann uns selbst hierüber belehren, soweit die Reproduktion das Original zu ersetzen vermag. In der grossen Publikation des Botticellischen Dante-Werkes sind übrigens einige Blätter farbig wiedergegeben, so dass darauf für genauere Prüfung des Eindruckes verwiesen werden kann. — Die volle natürliche Farbigkeit, die peinlich saubere und deutliche Ausführung bis in das letzte Eckchen hinein, kurz die Auffassung der höllischen Scene als Bild, gibt dem Blatte eine gewisse greifbare Realität, die mit der grossartigen und schrankenlosen Phantastik des Stoffes im Widerspruch steht. Wir glauben nicht an diesen Teufelsspuk, wenn er uns gar so positiv vor Augen gestellt wird; dergleichen träumt man wohl, man erlebt es aber nicht mit sehenden Augen. Ein Weniger wäre hier mehr; das farbig durchgeführte Bild legt



Abb. 17. Sandro Botticelli, Miniatur zu Dantes Hölle.

unserer Phantasie Fesseln an, die uns drücken, während wir nur einer leichten Andeutung bedürften, um gerade die eigene Tätigkeit unserer Vorstellungskraft auf das Lebhafteste zu erwecken. Und noch eins kommt hinzu. Eine solche Illustration eines Dichterwerkes will doch vor allem erzählen, schildern. Wir sehen, dass der Künstler hierin sogar so weit geht, dass er unbedenklich Dante und seinen Führer Virgil mehrmals in verschiedenen Situationen auf demselben Blatte zeigt. In der Realität der Farbe ist dies unerträglich, denn die Einheit der Bildwirkung wird total dadurch zerstört. Aus mehr als einem Grunde muss daher die farbige, bildmässige Darstellung dieser Scene als ein Missgriff bezeichnet werden: dem Künstler selbst wie dem Beschauer legt hier die Farbe nur Schranken auf. — In seinen weiteren Blättern, deren eins Abbildung 18 wiedergibt, hat



Abb. 18. Sandro Botticelli, Federzeichnung zu Dantes Hölle.

Botticelli die blosse Federzeichnung angewandt. Man hat gesagt, um des rascheren Arbeitens willen, oder weil er zur Vollendung in Farbe nicht mehr kam; ich meine aber, es geschah in feinem künstlerischem Taktgefühl, wenn auch vielleicht nicht mit voller bewusster Absicht, da theoretische Unterscheidungen solcher Art jener Zeit doch wohl fern lagen. Das Blatt selbst mag darüber sprechen. Wir sehen darin das gleiche Teufelsgewirr wie in dem vorigen Bilde, fast die nämliche Szenerie, dieselben Gestalten der beiden Dichter. Aber der ganze Vorgang ist durch die Farblosigkeit und durch den fast skizzenhaften Eindruck der leichten Konturzeichnung auch äusserlich in eine Welt der Phantasie entrückt, und unser Wirklichkeitssinn kommt nicht in Kollision mit dem Dargestellten. Das regellose Durcheinander, das wir beim farbigen Bilde unangenehm empfanden, stört hier keines-



Abb. 19. Max Klinger, Aus der Paraphrase über den Fund eines Handschuhs.

wegs, denn wir fragen gar nicht nach einer einheitlichen Bildwirkung, sondern lesen den Vorgang gleichsam wie von Schriftzeichen allmählich aus der Darstellung heraus, indem unsere Phantasie teils folgt, teils ergänzt, teils voraneilt, und der Mangel wirklicher Farbe, der nicht ausgeführte Hintergrund, die mehr andeutende Behandlung des Ganzen lässt uns hierin die grösste Freiheit. So stört es hier denn auch kaum, dass wir Dante und Virgil mehrmals erblicken. Das Blatt erhebt gar nicht den Anspruch, mit einem Blicke als Bild umfasst zu werden, sondern es leitet das Auge vom einen zum andern, wie der Dichter dies tut. So vermag das abstrakte Mittel der Zeichnung geradezu ein zeitliches Nacheinander im räumlichen Nebeneinander auszudrücken, was dem konkreteren Bilde versagt ist, und es geht daraus ohne weiteres hervor, dass die Zeichnung in weitaus den meisten Fällen das rechte Mittel zu aller Art von Illustration poetischer Werke sein muss. Klinger sagt hierüber: „Wo die Malerei dem Beschauer zu reinem Geniessen Musse, neue Sammlung oder Überleitungen bieten musste, um von einem Zustand zu einem widerstrebenden vorzubereiten, entwickelt die Zeichnung in der gleichtönigen Folge von Bildern im schnellen Wechsel



Abb. 20. Wilhelm Kaulbach, Der Kampf gegen den Zopf.

ein Stück Leben mit allen uns zugänglichen Eindrücken. Sie mögen sich episch ausbreiten, dramatisch sich verschärfen, mit trockener Ironie uns anblicken: nur Schatten, ergreifen sie selbst das Ungeheuerliche ohne anzustossen." Als für sich selbst sprechenden Beleg zu diesen Worten führe ich aus Klingers eigenem Schaffen ein Blatt aus der „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs" vor (Abb. 19), das in diesem Zusammenhang wohl keiner weiteren Erläuterung bedarf; gemalt würde dieses nervöse Traumgesicht schlechterdings grotesk wirken, in der Andeutung des Schwarz-weiss wird es merkwürdig glaubhaft. Es liegt auf der Hand, dass die Leichtigkeit und Schmiegsamkeit der zeichnerischen Technik noch beträchtlich zu dieser Steigerung der Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber der Malerei mit beiträgt; der eigentliche und hauptsächliche Grund jedoch, der die Griffelkunst, die Zeichnung, als ein scharf gesondertes Gebiet der Malerei zu betrachten nötigt, ist ein innerer, ein ästhetischer. „Die Zeichnung," sagt Friedrich Theodor Vischer einmal, „entspricht solchen Stoffen, worin die Idee den festen Körper gewissermassen durchbricht, und die vorwiegende Geistigkeit

des Ganzen es nicht verträgt, in den vollen Schein der Realität, wie ihn die Farbe gibt, hineinversetzt zu werden." Und damit wird noch eine neue wichtige Seite der Frage berührt. Wir haben heutzutage ja glücklicherweise fast allgemein erkannt, dass Dinge, die ausserhalb des rein malerisch Darstellbaren, ja ausserhalb der Erscheinungswelt selbst auf ganz anderen geistigen Gebieten liegen, mit der Malerei an sich überhaupt nichts zu tun haben, und dass daher das Hereinziehen etwa von philosophischen, poetischen, religiösen, sozialen, moralischen Gesichtspunkten in die Malerei oft genug einen gefährlichen Abweg bedeutet. Denn ein Bild erschöpft sich rein und restlos in seiner Erscheinung, und jede stark sich vordrängende Idee oder Tendenz schädigt es in seiner Wirkung; darum sind aber solche Gegenstände keineswegs ganz ausgeschlossen von der bildlichen Darstellung, und eben die Zeichnung ist ihr eigenstes Gebiet. Ganz besonders gilt dies von aller Satire und Karikatur. Nicht ohne Grund griff schon Hogarth zum Stichel, als er die Laster und Schäden seiner Zeit geisseln wollte, und als Kaulbach mit beissender Ironie seinen „Kampf gegen den Zopf" (Abb. 20), der allenfalls als Beitrag für ein satirisches Witzblatt geeignet gewesen wäre, in monumentalem Massstab farbig an die Mauern der neuen Pinakothek in München malte, da war dies mehr als eine blosse Geschmacklosigkeit — es war eine Stillosigkeit. — Wiederum Klinger hat auch diese Fragen eingehend behandelt, und es zeugt von seiner hohen und edlen Kunstauffassung, dass er besonders die Nachtseiten des Lebens, Elend und Jammer und Widrigkeit, von der Malerei ausgeschlossen und der Zeichnung vorbehalten sehen will. Denn die Malerei erscheint ihm als der vollendete Ausdruck unserer Freude an der Welt, sie liebt das Schöne um seiner selbst willen und sucht es zu erreichen, sie ist die Verherrlichung, der Triumph der Welt, und muss es

sein. Aber: „Neben der Bewunderung, der Anbetung dieser prachtvollen, grossschreitenden Welt wohnen die Resignationen, der arme Trost, der ganze Jammer der lächerlichen Kleinheit des kläglichen Geschöpfes im ewigen Kampfe zwischen Wollen und Können. — Zu empfinden was er sieht, zu geben was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus. Sollten denn nun, an das Schöne gebunden durch Form und Farbe, in ihm die mächtigen Eindrücke stumm bleiben, mit denen die dunkle Seite des Lebens ihn überflutet, vor denen auch er nach Hilfe sucht? Aus den ungeheuren Kontrasten zwischen der gesuchten, gesehenen, empfundenen Schönheit und der Furchtbarkeit des Daseins, die schreiend oft ihm begegnet, müssen Bilder entstehen, wie sie dem Dichter, dem Musiker aus der lebendigen Empfindung entspringen. Sollen diese Bilder nicht verloren gehen, so muss es eine die Malerei und Skulptur ergänzende Kunst geben, in welcher zwischen diese Bilder und den Beschauer die plastische Ruhe nicht in dem Masse hindernd eintritt, wie bei jenen. Diese Kunst ist die Zeichnung." — Wie eine Illustration zu diesem Selbstbekenntnis des Künstlers wirken manche seiner Radierungen, namentlich aus den „Dramen". Derselbe Mann, der in seinen Bildern so gern olympische Herrlichkeit schildert, konnte mit dem Griffel in der Hand ungescheut zu den tiefsten Abgründen des Grossstadtlebens hinabsteigen, ja geradezu den alltäglichen Gerichtsverhandlungen Berlins seine Stoffe entnehmen, ohne an künstlerischem Ernst und künstlerischer Wucht dabei zu verlieren; man denke etwa an die vor dem betrunkenen Mann flüchtende Frau (Abb. 21), an ihren Versuch sich mit ihrem Kinde zu ertränken, an den Kampf des Schutzmannes mit dem Mörder, oder an das vielsagende Blatt, wo in einsamer Waldesstille ein Rock und ein Hut liegt, und ein Brief darauf als Zeichen, dass hier ein Verzweifelter freiwillig aus dem Leben schied. Wohin es



Abb. 21. Max Klinger, Eine Mutter.

aber führt, wenn solche Gegenstände zum Vorwurf eines Gemäldes gewählt werden, beweist schlagend ein Bild wie „Die Lebensmüden" von E. Neide (Abb. 22), das vor Jahren eine gewisse Berühmtheit genoss, und noch heute bei manchen Backfischen eine mit wonnigem Gruseln gemischte Bewunderung zu erwecken vermag. Ich führe es hier nur wieder vor, um daran zu erinnern, wie abschreckend solch ein „Unglücksfall in Lebensgrösse" auf ästhetisch feiner Empfindende mit Recht wirken muss. Der grosse Massstab und die Realität der Farbe bringt uns den krassen Vorgang in so brutaler Weise nahe, dass jeder künstlerische Eindruck dagegen verschwindet, und nur die pure Sensation übrigbleibt. —

Wie nun aber die Malerei als Wandbild ganz besonderen Bedingungen und Einschränkungen unterlag, die im Wesen ihrer eigentümlichen Bestimmung und ihrer technischen Mittel begründet waren, so hat auch die Zeichnung ihrerseits wieder

ein solches abgegrenztes Spezialgebiet ihrer Wirksamkeit, das ähnlichen Gesetzen sich einordnen und einem bestimmten dekorativen Prinzip gehorchen muss: die Buchdekoration. Aus ganz den gleichen Gründen, wie dies für die Mauerfläche des Wandbildes näher dargelegt wurde, ist es auch hier nötig, den gegebenen Flächencharakter des zu schmückenden Objektes nicht zu zerstören, sondern zu wahren, und darin haben die beiden äusserlich so verschiedenen Kunstzweige eine überraschende innere Verwandtschaft. Nun ist zwar das Wort von der Kunst im Buchgewerbe heute in aller Munde, und viele treffliche Leistungen lassen auf ein allmähliches Durchdringen gesunder Grundsätze gerade im Reiche der „schwarzen Kunst" hoffen; aber auf der anderen Seite begegnet man doch noch so vielen Missgriffen und Missverständnissen, dass es nicht überflüssig sein dürfte, auch auf diese Fragen etwas näher einzugehen, zumal da sie zugleich willkommene Gelegenheit bieten, den Unterschied zwischen Stilnachahmung



Abb. 22. E. Neide, Die Lebensmüden.



Abb. 23. Druckschrift mit Schattenstrichen.

und Stilbildung, zwischen historischen Stilarten und Stil überhaupt, deutlich vor Augen zu führen. Den Anfang muss dabei das Grundelement alles Druckes bilden: die Schrift. — Schrift kommt von Schreiben, und aus den wundervollen geschriebenen Büchern des 15. Jahrhunderts hat sich unsere Drucktype unmittelbar entwickelt. Die Buchstaben, wie sie naturgemäss aus der Feder fliessen, stehen ruhig und klar mit ihren gleichmässigen schwarzen Strichen auf der weissen Papierfläche, sie sind Striche und wollen weiter nichts sein als das, und doch wohnt ihnen in ihrer Einfachheit und Regelmässigkeit an sich schon ein gewisses dekoratives Moment inne. Hiermit könnten sie sich begnügen und haben es zu allen guten Zeiten der Buchkunst getan, die geschriebenen sowohl wie die gedruckten. Eine Raumvorstellung in den Schriftzeichen erreichen zu wollen, war einer Zeit vorbehalten, die sich über den Stil der Schrift überhaupt keine klare Rechenschaft zu geben vermochte, einer Zeit der vorherrschenden Technik und des verschwindenden künstlerischen Einflusses im Buchgewerbe, wie sie der grösste Teil des 19. Jahrhunderts darstellt. Da schuf man denn Schriften, wie die in Abbildung 23 wiedergegebene, die mit grossem Raffinement durch Schattenstriche und perspektivische Künste aus der Buchseite herausspringen sollten, an die sie doch durch ihre ganze Natur gebunden sind, und die Mischung

solcher „plastischer" Schriften mit einfach flächenhaften trug nur noch dazu bei, die hierdurch entstehende Stilverwirrung zu steigern. Und als das Grundelement des Druckes so verdorben war, blieben die weiteren Folgen nicht aus. Man ging weiter auf diesem Wege der Auflösung der Papierfläche, und die Schriftgiessereien brachten Ornamente, zum Teil von Künstlerhand gezeichnet, die bewusst und absichtlich plastische, malerische Wirkungen zu erzielen suchten; die Setzer folgten dem Zuge der Zeit und dem Charakter des dargebotenen Materiales, und es entstand eine ganze mächtige Richtung der Druckausstattung, die heute noch nicht ganz überwunden ist, und deren verhängnisvolle Irrtümer sich in einer Arbeit, wie Abbildung 24 sie zeigt, deutlich dokumentieren. Das Blatt ist dem Musterheft einer bedeutenden Druckerei entnommen, und soll hier keineswegs etwa herabgewürdigt, sondern nur als typisches Beispiel einer ganzen Zeit hingestellt werden. Da ist denn nun alles mögliche mit der Seite vorgenommen worden, nur nichts was sie als solche zur Geltung bringt, als flaches Papierblatt, das sie doch nun einmal ist und als das wir sie bei jedem einzelnen Umwenden empfinden müssen. Aus Linien ist künstlich eine Staffelei gebaut, daran mit einem durch gedruckte Löcher gezogenen Strick eine Tafel aufgehangen wurde. Links oben ist scheinbar ein verziertes Band herübergelegt, dessen Anfang und Ende freilich im Nichts verläuft, darüber wieder ein gerolltes Schild, und darunter ein paar Schilfstengel, und ein Vogel fliegt auch durch das Papier, ebenso wie rechts einige Schmetterlinge. Zwei kleine Gucklöcher — oder was soll es sonst sein? — führen uns schliesslich noch in winzigem Massstabe eine Landschaft und einen munter aus der Fläche herausspringenden Gemsbock vor Augen, eine wahre Musterkarte der Stillosigkeit, wie wohl aus diesem absichtlich sehr drastisch gewählten Beispiel ohne weiteres hervor-



Abb. 24. Stilwidrige Dekoration einer Druckseite.

geht, während in anderen Arbeiten die Fehlerquellen oft nicht so deutlich zu Tage liegen und deshalb leicht übersehen werden. Es war das jene Richtung, die sich durchaus nicht daran genügen lassen wollte, es nur mit einem flachen Stück Papier zu tun zu haben, und die dem Material allerlei Wirkungen abzwingen wollte, die ihm nun einmal nicht eigentümlich sind und besonders mit dem naturgemässen, flächigen Schwarzweiss-Charakter der Schrift in Widerspruch geraten müssen. Da klappte man scheinbar eine Ecke um und steckte eine gedruckte Stecknadel durch, man druckte fingierte Schlitze und Ritze, durch die man unmögliche Schnuren und Bänder zog, man befestigte Schilder und Tafeln mit gedruckten Nägeln oder Schrauben auf der Seite, und als Krone des Könnens erschien es, wenn man ein zerfetztes Loch in das Papierblatt zauberte, durch das von rückwärts ein Kinderköpfchen oder dergleichen heraussah. Alle diese Scherze gehörten in vollem Ernste lange Zeit zum eisernen Bestand einer „wohlassortierten“ Druckerei. Wir brauchen uns hierbei nicht länger aufzuhalten, und wollen nur kurz an einem neueren Beispiel, einer Seite aus der Darmstädter Weinkarte von Paul Bürck (Abb. 25) betrachten, wie anders ein echter und rechter Buchschmuck wirkt. Gerade im Gegensatz zu dem vorigen Beispiel springt es förmlich in die Augen, wie wohltuend

ein reines Flachornament sich der Buchseite stilgerecht einfügt, und dabei mit der Schrift in bester Weise harmoniert. Da sagt jeder Strich offen und ehrlich: hier ist eine flache Papierseite, mit der muss gerechnet werden; es gilt sie zu schmücken, nicht sie wegzuheucheln. Und nicht nur das eigentliche Ornament muss sich diesem Grundsatze fügen, sondern auch figürliche Darstellungen, soweit sie nicht um ihrer selbst willen — etwa der Belehrung halber — da sind, sondern zum Schmucke dienen sollen. Denn alle sachliche Illustration, wissenschaftliche Abbildungen usw., bleiben selbstverständlich hiervon unberührt, hier tritt die volle Freiheit malerischer Darstellung in ihr Recht, ja man wird sogar so viel als möglich die photomechanische Reproduktion dazu heranziehen. Für den eigentlichen Buchschmuck aber sind und bleiben einfache Umrisszeichnung oder kräftige Schwarzweiss-Behandlung die rechten Mittel, und der feinfühlende Buchkünstler weiss gerade innerhalb



Abb. 25. Paul Bürck, Aus der Weinkarte der Darmstädter Ausstellung.

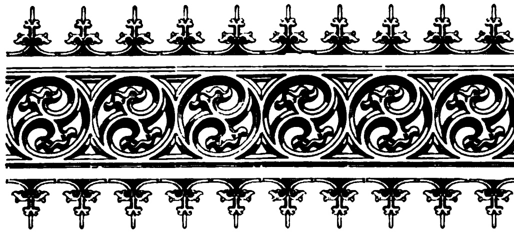


Abb. 26. Aus der Architektur entlehnte „gotische" Buchornamente.

dieser stilistischen Beschränkung die feinsten Reize, die markigsten Wirkungen zu erzielen. Unsere Vorfahren haben dies recht wohl gewusst, und wir können in dieser Hinsicht von den alten Meistern nur lernen. In der Tat beruht die ganze moderne Bewegung im Buchgewerbe wesentlich darauf, die Grundsätze der Alten in neuem Geiste wieder aufzunehmen, auf Grund davon gleich gutes Neues zu schaffen, ohne der Altertümelei oder der Nachahmung zu verfallen. Denn Einzelformen und einzelne Geschmacksrichtungen können wohl veralten und vergehen, die grundlegenden Stilgesetze der Künste aber sind die gleichen zu Albrecht Dürers und zu Otto Eckmanns Zeiten.



Abb. 27.
Aus der Architektur entlehnte „Renaissance"-Buchornamente.

So war es denn auch kein Ausweg aus der vorher geschilderten Verwirrung im Buchschmuck, als die kunstgewerbliche Bewegung der 1870er Jahre alte erprobte Stilformen vergangener Zeiten wieder aufgriff und auch den Druckern zur erneuten Benutzung darbot, ohne doch den eigenen Stil der Buchkunst an sich neu zu verstehen. Was man damals als „gotische" und „Renaissance"-Ornamente hervorbrachte (Abb. 26 und 27), das waren grösstenteils von Architekten gezeichnete Steinmetz- oder Holzschnitzerarbeiten, die auch von plastischen, nicht von flächigen Grundprinzipien ausgingen, und daher stilistisch ebenso verfehlt waren, wie das was sie bekämpfen wollten. Man hatte die Stile, nicht den Stil wiedergefunden. Hätte man genauer

zugesehen, so hätte man gemerkt, dass echte Buchornamente der Gotik und Renaissance ganz anders aussahen und dem Charakter des Buchschmuckes voll entsprachen. Abb. 28 und 29 zeigen zwei solche Buchseiten; sie sind mit reinen Flachornamenten geschmückt, nicht mit steinernem gotischem Masswerk oder mit Pilasterfüllungen, wie jene Produkte einer missverstandenen Nachahmung. Es ist das ausserordentliche Verdienst von William Morris gewesen, dass er auf den Geist der alten Buchkunst zuerst nachdrücklich wieder hingewiesen hat, und dadurch, dass seine eigenen Werke sich vielfach fast gar zu treu an die bewunderten Vorbilder anschliessen, wird an dieser Tatsache nichts geändert. Auch in Deutschland ist die Neubelebung der Buchkunst durch eine vielleicht etwas archaistische Richtung hindurchgegangen, ohne dass man hierin einen Nachteil zu erblicken braucht. Mit vollster



Abb. 28. Seite aus einer gotischen Handschrift.


Ambro-
sius Calepinus
bergomates pro
fessor deuotissimus ordinis Eremitarum
sancti Augustini: Dictionum latinarum: et
graecarum interpres perspicacissimus: om-
niumque Cornucopiae vocabulorum inser
tor sagacissimus: ita: ut in unum coegerit
volumen Nonium Marcellum: Festum
Pompeium: Marcum Varronem: Ser-
uium: Donatum: Vallensemque: et Suidae
plurimum arguto functus officio: litera-
riaque palestra.

CALEPINVS AD LIBRVM.

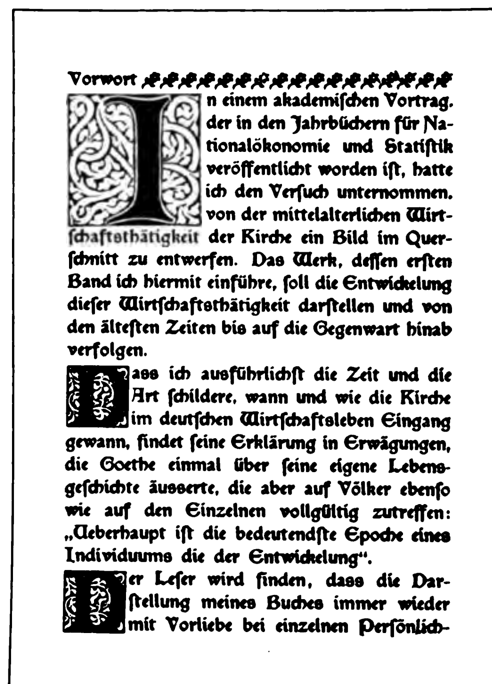
[illegible]

IACOBVS FELICIANVS REGAZOLA.
STVDIOSIS.

[illegible]

Abb. 29.
Seite aus einem Buch der Renaissance.

Anerkennung führe ich vielmehr ein Beispiel solcher „gotisierenden“ Ausstattung hier vor Augen (Abb. 30), denn nicht der gotische Stil allein ist darin begriffen, sondern der Buchschmuck-Stil überhaupt; und eben hierin liegt der vorbildliche Wert dieser Arbeiten. — Von den Zweigen des eigentlichen Kunstgewerbes, die ähnlichen Gesetzen unterliegen, wird später noch die Rede sein, im Vorübergehen mag hier nur zugleich das äussere Gewand des Buches, der Einband, mit gestreift werden, der uns erneut die künstlerische Forderung der Ehrlichkeit im Material zu Gemüte führen kann. Denken wir an den wohl bei weitem überwiegenden Leinwandband — welche Mühe ist da vielfach aufgewandt, um wie in Abbildung 31 das natürliche Gewebe der Leinwand zu verstecken und zu ertöten! Mit einer grossen, fast den ganzen Einband überziehenden Druckplatte ist der ursprünglich rote Stoff in dicker, blauer Deckfarbe bedruckt, und darin wieder sind die verschiedensten Blumen und Ornamente in bunten Tönen und Gold angebracht; und mit dieser Verschwendung ziemlich kostspieliger Mittel ist weiter nichts erreicht, als eine Zerreissung der Fläche des Buchdeckels und eine vollständige Verschmierung der ursprünglichen Struktur der Leinwand, die doch mit den sich kreuzenden Linien der verschiedenen Gewebelagen ein so charakteristisches und sinngemässes Bild bietet. Es ist da versucht



Vorwort

In einem akademiſchen Vortrag, der in den Jahrbüchern für Nationalökonomie und Statiſtik veröffentlicht worden iſt, hatte ich den Verſuch unternommen, von der mittelalterlichen Wirtſchaftsthätigkeit der Kirche ein Bild im Querſchnitt zu entwerfen. Das Werk, deſſen erſten Band ich hiermit einführe, ſoll die Entwickelung dieſer Wirtſchaftsthätigkeit darſtellen und von den älteſten Zeiten bis auf die Gegenwart hinab verfolgen.

Dass ich ausführlichſt die Zeit und die Art ſchildere, wann und wie die Kirche im deutſchen Wirtſchaftsleben Eingang gewann, findet ſeine Erklärung in Erwägungen, die Goethe einmal über ſeine eigene Lebensgeſchichte äusserte, die aber auf Völker ebenſo wie auf den Einzelnen vollgültig zutreffen: „Ueberhaupt iſt die bedeutendſte Epoche eines Individuums die der Entwickelung“.

Der Leſer wird finden, dass die Darſtellung meines Buches immer wieder mit Vorliebe bei einzelnen Perſönlich-

Abb. 30. Seite aus Sommerlad, Die wirtschaftliche Tätigkeit der Kirche. Leipzig, J. J. Weber.

worden, anstatt eines ehrlichen, dekorierten Leinwanddeckels ein kleines Gemälde zu bieten, eine Stilwidrigkeit, die heute zum Glück auszusterben beginnt, aber namentlich vielen billigen Klassikerausgaben und wertlosen „Prachtwerken“ noch anhängt, weil man meint, dass solch ein bunter Tand das innerlich oft recht nüchtern ausgestattete Buch herausreisst, gerade so wie man den Wert eines Buchumschlages zu erhöhen glaubt, wenn man das Papier in Ledernarben presst, oder Leinwandmuster und Holzmaserung darauf imitiert. Seitdem wir wieder rechte Buchkünstler haben, und sie sich auch des dankbaren Gebietes des Bucheinbandes bemächtigt haben, ist auch die einfache Leinwand offen und ehrlich wieder zu ihrem Recht gebracht worden. Was man z. B. der Wiener „Sezession“ auch nachsagen mag — dieses gesunde Prinzip hat sie richtig erkannt und in vielen ihrer Arbeiten (vergl. Abb. 32) zu trefflicher Entwicklung zu bringen verstanden. Ein bescheidenes Flachornament und ein kleines Schild mit Schrift, das ist alles, was auf dem Deckel angebracht wurde, und nur in einer einzigen Farbe ist der gesamte Aufdruck gehalten. Im übrigen wirkt die Leinwand völlig als Stoff, den das Ornament nicht stört, sondern schmückt, und wenn trotzdem solch ein Bändchen bei aller Billigkeit und Einfachheit der aufgewandten



Abb. 31. Farbig und „bildmässig" bedruckter Leinwandband.

Mittel einen durchaus vornehmen und echt künstlerischen Eindruck macht, so liegt dies in der feinen farbigen Zusammenstimmung von Leinwand, Aufdruck und Schnitt des Buches, vor allem aber eben in dieser stilgerechten, weil ehrlichen Bekennung und Geltendmachung des zur Verwendung gelangten Materials.

Nochmals auf den grundlegenden Unterschied zwischen Malerei und Zeichnung und auf die in der Natur ihrer technischen Ausdrucksmittel liegende Verschiedenheit ihrer beiderseitigen Wirkungen müssen wir zurückgreifen, wenn wir schliesslich eine besondere Unterart graphischer Kunst betrachten wollen: die künstlerische Reproduktion. Und wir können uns dabei zum Eingang den gewünschten exakten Beweis dafür verschaffen, wie stark gerade hier tatsächlich Material und Technik den Stil bedingen und beeinflussen. Den besten Anhalt werden wir hierzu gewinnen, wenn wir das gleiche Motiv, von der Hand eines und desselben Künstlers einmal gemalt und das andere

Mal gezeichnet, miteinander vergleichen, und aus der grossen Zahl derartiger Beispiele sei der bekannte „Ritter" von Hans Thoma gewählt (Abb. 33 und 34)*. Der Vergleich ist, wie selbst aus der farblosen Wiedergabe deutlich hervorgeht, ungemein lehrreich. In dem Bilde zeigt sich der Künstler ganz als Maler, und die farbigen Probleme sind es, die ihn vor allem reizen und auch das Hauptinteresse des Beschauers beanspruchen. Mit grösster Liebe und Sorgfalt ist alles Stoffliche farbig wiedergegeben: die düsteren Wolken, der vereinzelte Sonnenblick in der Landschaft, die glänzenden Lichter und Reflexe der Rüstung im Gegensatz zu dem schweren Mantel des Reiters, die dunkle Silhouette des Rosses mit dem spiegelnden Glanze auf der glatten Kruppe — das alles verschmilzt zu einer fein abgetönten farbigen Gesamtwirkung, zu einer ausgesprochenen malerischen „Stimmung", die sich unbewusst auf den Beschauer überträgt. — Wie anders das gezeichnete Blatt. Da liegt nicht mehr der Schwerpunkt auf der Landschaft, deren malerischer Reiz ja doch mit dem Griffel nicht



Abb. 32. Leinwandband mit einfacher Flächendekoration.

* In meinem Buche „Naturprodukt und Kunstwerk" habe ich diesen Vergleich an einem Bilde und einer Lithographie „Eifeldorf" von Hans v. Volkmann schon in ähnlicher Weise durchgeführt und dort kurz auf die Bedeutung der Frage verwiesen.



Abb. 33. Hans Thoma, Der Ritter. Ölgemälde.

gleichwertig erschöpft werden kann, sondern den grössten Raum nimmt die Gestalt des Reiters ein, der uns geschildert werden soll, und die Umgebung beschränkt sich auf die notwendigsten Andeutungen; Bäume verdecken den weiteren Ausblick, und der Himmel zeigt nur einfache schattierende Strichlagen, wo im Gemälde schwere, sorgfältig modellierte Wolken sich ballten. Aber auch bei der Gestalt des Ritters selbst liegt hier das Hauptgewicht nicht im Farbenton und nicht im Stofflichen, sondern im Umriss, in den klaren und bestimmten Linien, die die Form umschliessen. Nicht Stimmung wird damit gegeben, sondern Schilderung, und wenn wir von dem Bilde den vollen räumlichen und körperlichen Eindruck stärker empfangen, wenn uns dort vor allem die düstere Stimmung um den einsamen Menschen her sich mitteilt, so gelangt in der Zeichnung der Vorgang, die Handlung zu um so eindringlicherer Wirkung: wie dieser Gepanzerte dahin reitet, unentwegt, seinem Ziele zu, und wie die wenigen andeutenden Linien der Strasse unser Auge mit ihm fortführen, hinein in den Wald. Ich wüsste kaum ein zweites Beispiel zu nennen, das so schlagend die durch-

greifende innere Umbildung eines Themas nur auf Grund der veränderten äusseren Mittel vor Augen stellt. Selbst bis in die Details lässt sich das hier verfolgen — der Pferdeschweif, im Gemälde rein als schwere, farbige Masse behandelt, ist auf der Zeichnung fast bis aufs Haar in seiner charakteristischen Bewegung durchgeführt, und begleitet und verstärkt höchst ausdrucksvoll das ruhige Schreiten des Rosses. Das alles



Abb. 34. Hans Thoma, Der Ritter. Zeichnung.

ist nicht Zufall, sondern feinstes Stilgefühl, und an dieser Art der graphischen Wiedergabe des eigenen Werkes durch einen echten Meister könnten sich auch alle diejenigen ein Beispiel nehmen, die ein Werk fremder Hand künstlerisch, d. h. nicht mechanisch, sondern selbständig zu reproduzieren trachten. Die Komposition freilich müssen sie beibehalten, aber wie Hans Thoma freiwillig darauf verzichtet hat, alle doch nur dem Ölbilde möglichen Wirkungen zeichnerisch nachzuahmen, und es vorzog, etwas ganz anderes, aber innerlich Gleichwertiges zu geben, so sollte auch eine künstlerische Reproduktion sich nicht in fruchtlosem Wettkampf mit einer fremden Technik verzehren, sondern eine freie Übertragung an Stelle einer sklavischen Nachahmung bieten. Sehen wir zu, wie es damit zumeist steht, wobei wir von der

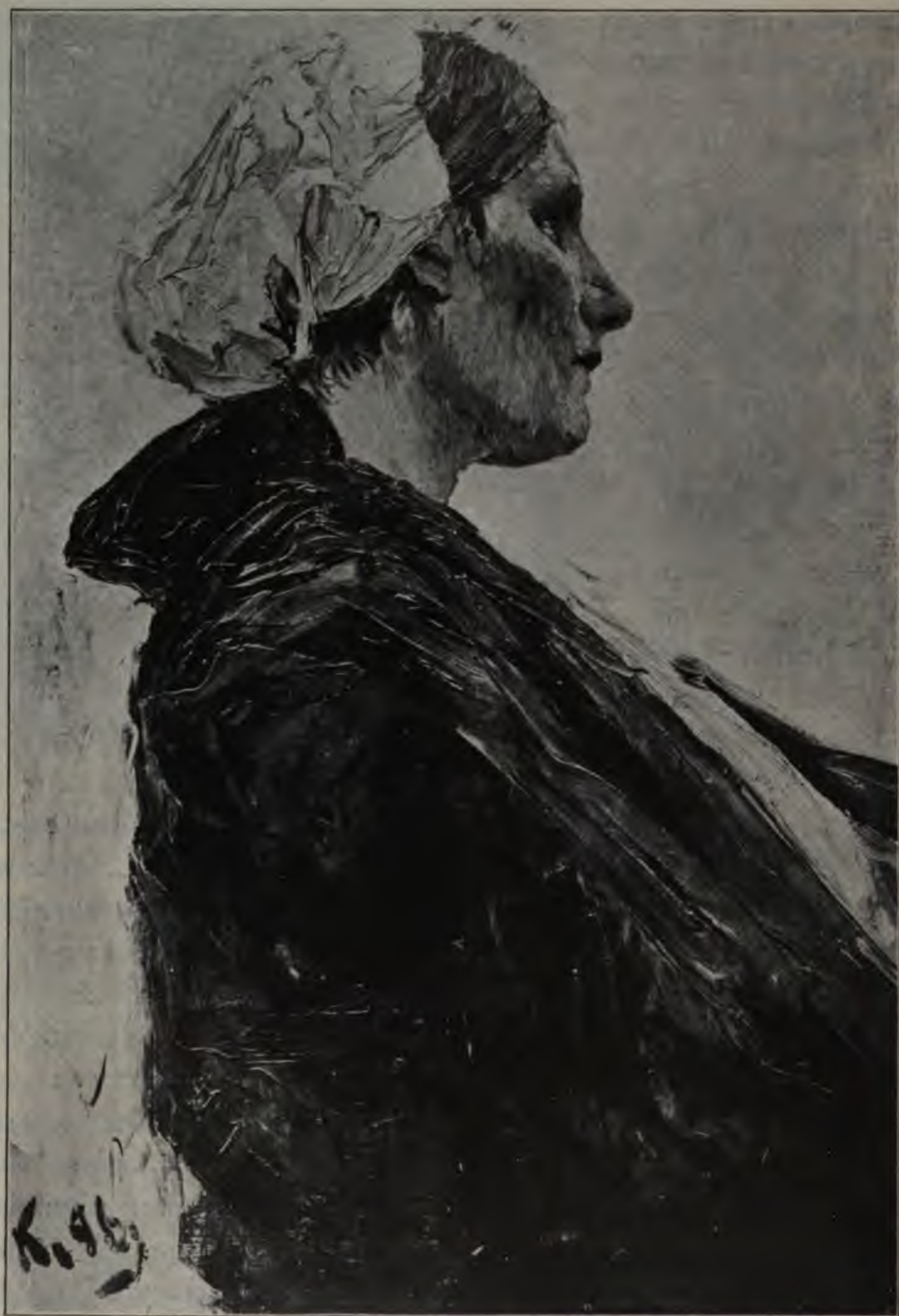


Abb. 35. Hans v. Bartels, Die Frau des Fischers. Ölstudie.



Abb. 36. Holzschnitt nach Hans v. Bartels, Die Frau des Fischers.

volkstümlichen Kunst des Holzschnittes ausgehen wollen. Der „Illustrierten Zeitung“, die mit nicht genug anzuerkennender Energie diesen schönen Zweig graphischer Kunst zu pflegen und gegenüber dem Vordringen der mechanischen Reproduktionsverfahren zu erhalten bestrebt ist, wurde der Holzschnitt nach einer Ölstudie von Hans v. Bartels entnommen, welche den Namen „Die Frau des Fischers“ trägt (Abb. 35 und 36). Zweifellos ist dieser Holzschnitt eine technische Leistung ersten Ranges, und es ist darin mit geradezu staunenswertem Geschick die flotte, skizzenhafte Maltechnik des Vorbildes wiedergegeben. Der moderne Faksimileholzschnitt, oder vielmehr Holzstich, wie man ihn richtiger nennen kann, versteht es, wie wir hier sehen, dem Maler geradezu bis in den einzelnen Pinselstrich, bis in die verschiedenen zufälligen Höcker und Runzeln der dick aufgetragenen Ölfarbe mit fast rührender Selbstverleugnung zu folgen. Aber alles das gibt uns die Photographie auch, ja im letzten Grunde doch noch genauer, und wir dürfen uns da doch wohl fragen, ob wir zu diesem Zweck überhaupt den Holzschnitt brauchen, und ob nicht die ganze raffiniert ausgebildete Technik schliesslich zwecklos, ja stilwidrig verschwendet worden ist, weil sie eben etwas zu geben sucht, was ihrem eigenen Wesen gar nicht entspricht. Nie und nimmer würde ein Holzschneider an und für sich darauf kommen, ein Kleid, eine Haube mit Hilfe solcher durcheinander gestrichener Fetzen darzustellen, wie dies der Ölmaler gerade in einer Studie tun kann und wie dies hier einfach nachgeahmt ist; dies Blatt ist also eigentlich gar kein Holzschnitt, sondern ein Ölbild in Holzstichimitation, und man wird manchmal wirklich von einem gewissen Gefühl des Bedauerns erfüllt, wenn man so viel Talent und Kunstfertigkeit an eine verlorene Sache verschwendet sieht. Dazu muss man noch bedenken, dass ein derartig hochstehender Faksimileholzschnitt das

Vielfache einer gleichguten mechanischen Reproduktion kostet, und man wird auch vom wirtschaftlichen Standpunkte aus starke Bedenken nicht unterdrücken können. Wenn unser deutscher Holzschnitt sich wirklich nur in solchen zwar virtuosen, aber doch sklavischen Nachahmungen fremder Techniken erschöpfte, so wären allerdings seine Tage gezählt und sein völliger Untergang nicht mehr aufzuhalten gegenüber dem Siegeslauf der photographischen Verfahren. Was ihn dennoch halten kann und wird, ist die ihm innewohnende eigene künstlerische Kraft und die Besinnung auf die naturgemässen Mittel der eigenen Technik. Manche treffliche Ansätze deuten bereits darauf hin, dass wie im Auslande so auch bei uns eine neue Blüte des echten, künstlerischen Holzschnittes bevorsteht, und gerade die Illustrierte Zeitung selbst hat nach dieser Richtung hin dankenswerte Vorstösse gewagt, trotz der Schwierigkeiten, die das konservative Publikum in gewohnter Weise solchen Neuerungen zu bereiten pflegt. Wirkliche, fein empfindende Künstler nur sind es freilich, die hier helfend eingreifen können, und ein solcher Meister des Holzschnittes ist uns in Albert Krüger geschenkt, an dessen Nachbildung des Böcklinschen Selbstporträts im Vergleich mit dem Original wir am besten verfolgen können, wie eine stilgerechte, künstlerische Holzschnitt-Wiedergabe eines Gemäldes nun eigentlich aussieht (Abb. 37 und 38). Es leuchtet auf den ersten Blick ein, dass hier ein ganz entgegengesetztes Prinzip verfolgt ist wie bei dem vorigen Beispiel. Der Künstler hat sich nicht hingesetzt und sein Vorbild mit allen Einzelheiten in der besonderen Wirkung des Ölbildes peinlich nachzuahmen versucht, sondern er hat den grossen und bleibenden Gesamteindruck des Gemäldes in sich aufgenommen und sich dann gefragt: wie kann ich diesen Eindruck geistig getreu und innerlich gleichwertig mit den mir geläufigen Mitteln des Holzschnittes neu hervorbringen?



Abb. 37. Arnold Böcklin, Selbstbildnis.

Dass er dies versucht hat und dass es ihm gelungen ist, darin liegt eine künstlerische Tat, und ein solcher Holzschnitt ist ein Kunstwerk im besten Sinne des Wortes, auch wenn er reproduziert. Sehen wir das Blatt genauer daraufhin an, so bemerken wir zunächst eine bewusste Beschränkung auf die einfachen linearen Mittel des Holzschnittes, auf breite ruhige Strichlagen ohne viel Stichelei und Pünktelei. In grossen Zügen sind die hauptsächlichen Flächen und Konturen durch die schwarze Platte gegeben, und ein bläulicher Ton mit ausgesparten Lichtern verstärkt mit den einfachsten Mitteln den farbigen Eindruck des Ganzen. So ist ein Blatt entstanden, das die Wirkung des Gemäldes mit den Mitteln des Holzschnittes auf das Intensivste erreicht, und man wird sich im ersten Moment wegen der Ähnlichkeit des Gesamteindruckes vielleicht gar nicht recht klar darüber, wie völlig verschieden die künstlerische Sprache im einzelnen von der des Gemäldes ist — man vergleiche nur etwa den schraffierten Hintergrund des Holzschnittes mit dem glatten Farbton des Bildes, oder die weich und verfliessend modellierte Stirn bei Böcklin mit den markigen und scharf gegeneinander abgesetzten

Strichen Krügers. Solche Wiedergabe behält selbst neben den prachtvollen Bruckmannschen Heliogravüren ihren Wert, denn hier ist nicht nur das Vorbild, sondern auch die Reproduktion an sich ein Kunstwerk, von dem man sagen kann, dass es Stil hat. —



Abb. 38.
Albert Krüger, Holzschnitt nach Böcklins Selbstporträt.

Gewiss wird es nun aber nicht allzu häufig sein, dass ein selbständiger Künstler sich freiwillig und liebevoll vorwiegend in die Schöpfungen anderer versenkt, um sie in seiner Technik neu aus sich hervorzubringen, und so geht denn der Zug unserer Zeit mehr und mehr dahin, die blosse Wiedergabe überhaupt fast ganz der Photographie zu überlassen, und auf dem Gebiete der graphischen Kunst die Reproduktion allmählich durch eigene, in den betreffenden Techniken gedachte Produktion zu ersetzen und zu verdrängen. Weit mehr als beim Holzschnitt ist dieser Gedanke beim Steindruck bereits zum Durchbruch und zur praktischen Anwendung gekommen, und allerwärts verlangt man jetzt schon nach Originallithographien, nach Künstler-Steinzeichnungen, wo man sich früher mit lithographischer Nachbildung von Ölbildern oder Aquarellen behalf. Noch gar nicht lange ist es her, da galten etwa die wirklich recht guten Farbendrucke



Abb. 39. Farbige Postkarte, Lithographie als Wiedergabe eines Aquarells.

nach Eduard Hildebrandt und ähnliche Arbeiten als durchaus berechtigte Kunstleistungen, die auch als Wandschmuck voll ihren Platz ausfüllten. Heute gestehen wir diesen Blättern doch nur einen bedingten Wert zu, denn eine Lithographie ist und bleibt nun einmal kein Aquarell, und wir empfinden störend den Widerspruch, der in der Nachahmung der Wirkungen einer Technik mit den Mitteln einer anderen Technik liegt, die ihrer Natur nach gar nicht hierfür geeignet sind, und sich Gewalt antun müssen, um jene fremden Wirkungen zu erreichen. Für Lehr- und Anschauungszwecke, für sachliche Wiedergabe aller Art mag das hingehen, obgleich man auch hier die mechanische Reproduktion vorziehen wird, wo es nur angeht; von selbständiger Kunst erwarten wir aber, dass sie in der Technik gedacht ist, für die sie bestimmt war. — Wie unser Holzschnitt, so wäre auch unsere Chromolithographie ernster Gefahr ausgesetzt, wenn sie sich der Erkenntnis dieser Tatsachen dauernd verschliessen wollte; zum Glück aber ist man sich noch rechtzeitig hierüber klar geworden, und mächtig dringt nun auf allen Gebieten graphischer Kunst und graphischen Kunstgewerbes die Originallithographie der Künstler vor, die

eben in der Beschränkung auf die zwanglos der Steinzeichnung zugänglichen einfachen Wirkungen ihre Stärke besitzt. Gerade darin liegt zum grossen Teil das Geheimnis des Erfolges der Lithographien eines Thoma und Steinhausen oder des Karlsruher Künstlerbundes mit seinen trefflichen Wandbildern, und wie dieser stilistische Kampf bis auf die geringfügigsten Objekte sich erstreckt, das sei hier an einem sehr zeitgemässen kleinen Gegenstande näher erläutert: an der Ansichtspostkarte, die ja in unseren Tagen eine ungeahnte und sicherlich sogar übertriebene Bedeutung gewonnen hat. Vielleicht geht aber gerade daraus deutlich hervor, dass es sich eben hierbei um grundsätzliche Fragen handelt, deren Wirkung sich überall in gleicher Weise geltend macht. — Abb. 39 gibt eine farbige Postkarte wieder, die nach dem Aquarell eines geschickten Künstlers von einer der ersten chromolithographischen Anstalten Deutschlands reproduziert wurde. Die technische Ausführung ist von äusserster Sorgfalt, und fast bis zur Täuschung ist der Eindruck der flotten, breiten Aquarellmanier wiedergegeben, was noch dadurch verstärkt wird, dass die Karte nachträglich durch Metallwalzen eine rauhe Oberfläche ähnlich dem körnigen Aquarellpapier erhalten hat. Die Nachahmung geht

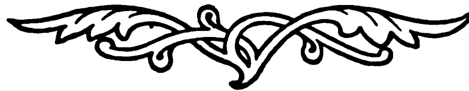


Abb. 40. Hans v. Volkmann, Postkarte.

so weit, dass sogar die dunkleren Farbränder, die an einzelnen Stellen des Aquarelles beim Eintrocknen der flüssigen Farbe entstanden sind, treulich und mühselig nachgetüpfelt wurden, wie man namentlich an einigen Partien der Bäume genau erkennt. Was ist das aber doch im Grunde für ein Widersinn! Denn auch hier würde der Lithograph nach einfacher und logischer Massgabe seines Materiales niemals daran denken, die Bäume so darzustellen, wie er es als Nachahmer des Aquarellisten getan hat und tun musste; die Lithographie ist eine zeichnerische, nicht eine malerische Technik, sie arbeitet vor allem mit Linien und Flächen, und sie muss sich geradezu quälen und selbst verleugnen, um diese ihr eigentlich fremden Effekte hervorzubringen. Damit ist aber natürlich zu gleicher Zeit wiederum eine ökonomische Verschwendung verbunden, denn wenn es nur darauf ankommt, ein Aquarell möglichst treu zu faksimilieren, so leistet heute das hochentwickelte photomechanische Verfahren des Dreifarbendruckes auf billigere Weise dieselben Dienste. —

Als Gegensatz hierzu zeigt eine der neuen Karlsruher Künstlerpostkarten (Abb. 40) sehr anschaulich, mit wie wenigen Mitteln die Lithographie die eindringlichsten Wirkungen erzielen kann, auch wenn sie sich auf die ihrem Material naturgemäss zugänglichen Möglichkeiten beschränkt, d. h. nur mit relativ einfachen Linien und Flächen arbeitet. Mit zwei bis drei Tönen wird da genau dasselbe, ja mehr erreicht, als anderwärts mit einem ganzen Dutzend Farben, die der Chromolithograph zur peinlichen Wiedergabe seines ohne Rücksicht auf die Vervielfältigung gemalten Vorbildes brauchte, und dabei ist ein Werkchen geschaffen, das getrost als originales Kunstblatt angesprochen werden darf, weil es eben in der Technik gedacht ist, für die es bestimmt und in der es ausgeführt wurde. Und wenn wir auch nicht so weit gehen wollen, nun für alle solche Arbeiten lauter originale

Künstler-Steinzeichnungen zu fordern, so wäre doch zu hoffen, dass unsere grossen Anstalten zukünftig schon vom entwerfenden Künstler die klarste Rücksichtnahme auf die zur Ausführung jeweilig in Aussicht genommene Technik verlangen, und dass die Künstler diese einfache Stilforderung anerkennen und respektieren. Mag die endgültige Ausführung dann auch wie bisher auf handwerklichem Wege erfolgen, so werden doch ganz andere Resultate entstehen, wenn der Künstler von vornherein für Lithographie, für Holzschnitt, für Zinkätzung usw. zeichnet, als wenn man ein beliebiges Ölbild oder Aquarell wahllos und stillos einmal in dieser, einmal in jener Technik zu imitieren versucht. Und mit dieser letzten Konsequenz unserer aus den Tatsachen gewonnenen Erkenntnis, die schon ganz in das gewerbliche Bereich hinüberspielt, können wir das Gebiet der Malerei verlassen. —



Die Plastik als Kunst der Körperbildung im Raume.

Wenn wir uns nun zur Plastik wenden und versuchen wollen, auch deren Eigenart, ihr Wesen und ihre Gesetze gerade in ihrem Unterschied gegenüber der Malerei klar zu erkennen, so müssen wir uns zunächst nochmals ganz einfach vergegenwärtigen, mit was für Material und unter welchen selbstverständlichen äusseren Bedingungen sie arbeitet. Mit zwingender Logik, wenn auch in einer dem Laien nicht immer leicht verständlichen Sprache, hat Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form" auseinandergesetzt, wie Bildhauer und Maler von ganz entgegengesetzten Schaffensprinzipien ausgehen, und wie sie doch im Endziel sich berühren: in dem einheitlichen, wohltuenden Ausgleich zwischen zwei verschiedenen Arten der Sehtätigkeit, die jedem Menschen angeboren sind. Denn auf zweierlei Weise können wir die umgebende Welt sehend in uns aufnehmen; einmal indem wir sie mehr von weitem und mit ruhig schauendem Auge einfach als reinen Gesichtseindruck („Fernbild" nach Hildebrand) auf uns wirken lassen, und das andere Mal, indem wir sie aus der Nähe und von wechselndem Standpunkt aus gleichsam mit den Augen abtasten, um so durch die Bewegung das Material für ein eigentliches Form-Sehen und klare Formvorstellung zu gewinnen. Diese beiden Betrachtungsarten vermischen und durchdringen sich nun unwillkürlich bei jeglicher Wahr-

nehmung, denn jeder Gesichtseindruck bietet uns zugleich wohlbekannte Merkmale und Hinweise auf Formvorstellungen, und umgekehrt setzt jede Formwahrnehmung sich aus zahlreichen einzelnen Gesichtsbildern zusammen, deren Gesamtheit erst die abstrakte Formvorstellung ergibt. Alle Formvorstellung des Menschen beruht somit im Grunde „auf einem unendlichen Erfahrungsaustausche der Gesichts- und Bewegungsvorstellungen, der unbewusst zu fester Gesetzmässigkeit geführt hat“; aber die Mehrzahl der Menschen kommt über eine solche unbewusste und allgemeine Erfahrung nicht hinaus, und ihr naiver Verkehr mit der Natur verschafft ihnen nur einen ganz unklaren Vorstellungsbesitz. Um sich darüber zu erheben zu einer bewussten und klaren Erkenntnis der gegenseitigen Beziehungen der beiden Vorstellungsarten, ihrer Wirkungen und Erscheinungsmerkmale, dazu bedarf es einer Persönlichkeit, die mit reinerem und tieferem Wahrnehmungsvermögen begabt ist als der Durchschnitt, und zugleich in der Beherrschung der Darstellung das einzige Mittel zur Kontrolle für die gegenseitigen Beziehungen der Gesichts- und Bewegungsvorstellung besitzt. Diese Persönlichkeit ist der Künstler, und er allein ist es auch, der die Kluft zwischen der Formvorstellung und den Gesichtseindrücken aufzuheben und beide zu einer Einheit zu gestalten vermag, während andererseits der eigentliche Genuss am Kunstwerk und dessen unwillkürliche Wohltat im Empfangen dieser Einheit beruht, die die minder geklärte Vorstellungskraft des Beschauenden sich allein nicht zu schaffen im stande ist. Je nachdem nun aber der Künstler von der einen oder der anderen Vorstellungsart ausgeht, wird er als Maler oder als Bildhauer sich äussern. Das geistige Material des Malers sind seine Gesichtsvorstellungen, die er direkt auf der Fläche zum Ausdruck bringt; in ihnen zugleich durch scharfes Erfassen aller hierzu dienlichen Merkmale die Anregung zu voller

Formvorstellung zu geben, ist sein Problem. Der Bildhauer dagegen arbeitet mit Bewegungsvorstellungen, die er, mit ausführender Hand ihnen folgend, an einem stofflichen Material direkt zur Ausführung bringt; zugleich aber muss die so entstandene Form wiederum ein Bild im Auge des Beschauers erzeugen, das eben die volle Ausdrucksstärke für die Form besitzt, und in dieser Vereinigung liegt das Problem des Bildhauers. „Bei Beiden handelt es sich also um ein gegenseitiges in Beziehung setzen von Bild- und Formvorstellung, nur realisiert der Maler ein Bild in Beziehung zur Formvorstellung und der Bildhauer eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Bildeindruck." So kommen wir als Grundgedanken denn wieder auf das zurück, was wir schon in unserem allgemeinen Überblick uns vor Augen führten, dass nämlich die Plastik die volle räumliche Erscheinung der Dinge in allen drei Dimensionen wiedergibt, dass sie wirkliche Form bildet, wo die Malerei nur deren Eindruck auf das Auge innerhalb der Fläche zu geben vermag. Und hieraus ergibt sich die logische Schlussfolgerung, dass ein gesunder plastischer Stil eben dies ihm Naturgemässe zu höchster Wirkung entwickele, also die Form als solche, dass er aber nicht versuche die Grenzen zu sprengen und Wirkungen zu erstreben, die nur der Malerei, nicht der Plastik eigentümlich sind. Zu allen grossen Blütezeiten der Kunst haben die Bildhauer dieses innere Gesetz befolgt. Was die Antike für immerdar jung und wirksam erhält, ist nur die höchste Durchbildung eben dieses Stilprinzips, und die Renaissance hat gerade dieses vielleicht am unmittelbarsten und reinsten von der Antike übernommen. Wenn wir also in unseren Tagen so gern und viel von einer malerischen, ja einer impressionistischen Plastik reden hören, wenn wir in einer grossen und gewiss höchst interessanten Richtung das Bestreben bemerken, auch in der Plastik die Form „malerisch" aufzulösen anstatt sie plastisch zu ver-



Abb. 41. Auguste Rodin, Gruppe.

deutlichen, so haben wir wohl das Recht, diesen Bestrebungen einigermassen skeptisch gegenüberzutreten, auch wenn ihre einzelnen Äusserungen unleugbar geniale sind. Es braucht nach dem Gesagten kaum noch besonders ausgesprochen zu werden, dass hiermit vor allem der grosse Franzose Rodin gemeint ist, von dem Abb. 41 eine bekannte Gruppe wiedergibt. — Rodin ist ja heute in aller Munde, und es gehört vielleicht ein gewisser Mut dazu, sich anders als bedingungslos anerkennend über seine Art auszusprechen, nachdem er vielfach geradezu als Prophet einer neuen Ära der Plastik gepriesen worden ist. So las man kürzlich in der Kunst für Alle von einem seiner Werke: „Ein Vergleich mit irgend einem alten Meister ist bei dieser Gruppe nicht

möglich und jedenfalls überflüssig. Sie gibt neben der „Inneren Stimme“ am besten die Besonderheit des Künstlers, seine im Zeitalter des Impressionismus ausgebildete Fähigkeit, das Flüchtigste von Stimmung und Bewegung auszudrücken. Niemand vor Rodin hat so mit den Wirkungen des zerstreuten Lichtes für plastische Arbeiten zu rechnen gewusst. Während die meisten Künstler mit bestimmten Schattenwirkungen rechnen, sind seine neuesten Schöpfungen lediglich auf ein überall hindringendes Licht komponiert. Ihr zitterndes, spielendes Leben erhalten sie zum grossen Teil aus der Atmosphäre. Darin ist Rodin ein Bahnbrecher, genau so wichtig für die neuere Plastik, wie Manet oder Monet für die neuere Malerei.“ Unabsichtlich ist hier der schwächste Punkt des ganzen Prinzips mit klaren Worten ausgesprochen; wenn wirklich diese Werke ihr zitterndes Leben hauptsächlich aus der Atmosphäre erhalten, so ist damit ein unberechenbarer Faktor zur Wirkung herangezogen, der ausserhalb des Kunstwerkes selbst liegt, und es wird mit einem Naturelement gearbeitet, anstatt mit rein künstlerischen Mitteln. Wenn aber der Künstler selbst — wie mir aus einem in der „Kunsthalle“ veröffentlichten Gespräch mit ihm hervorzugehen scheint — vielmehr die Wirkungen des Lichtes auf die Körper direkt plastisch darzustellen beabsichtigt, so scheint mir darin eben eine Verkennung der Grundbedingungen der Plastik zu liegen. „Ich modellierte einfach, was ich sah,“ sagt er dort, „und das wurde dann von den Ausstellungen zurückgewiesen;“ es geht wohl unmittelbar aus diesem Ausspruch hervor, dass er damit einseitig einen Gesichtseindruck statt einer Formvorstellung zu verwirklichen strebte, und so gelangte er in Werken wie dem hier abgebildeten dazu, durch verschwommene und unklare Formgebung den Eindruck flüchtiger Stimmung, auflösender Licht- und Luftmedien dem Beschauer vor Augen führen zu wollen. Er

verkannte aber doch wohl dabei, dass diese Medien zwar den Eindruck der Form beeinflussen können, nicht aber die Form selbst, dass sie also nur der Malerei — die das Bild gibt — zugänglich sind, nicht aber der Plastik, die die Form gibt, und der deshalb die Darstellung der Atmosphäre und des Lichtes von vornherein versagt ist, weil eben das plastische Kunstwerk dort aufhört, wo die umgebende reale Luft beginnt. Es handelt sich hier im Grunde nur um den einfachen und schliesslich doch recht selbstverständlichen Satz, dass man aus Erz und Marmor eben nur Körper formen kann, nicht aber Luft und Licht. Wenn ein Maler uns Formen zeigt, die von einer weichen, duftigen Luft- und Lichtmasee aufgelöst sind, so kann er dies ja nur deshalb, weil er uns zugleich diese atmosphärischen Erscheinungen selbst mit den Mitteln seiner Kunst überzeugend vor Augen führt; wir sehen dann mit der Wirkung zugleich die Ursache in künstlerischer Darstellung. — Erblicken wir aber wie hier die wirkliche, greifbare Form in einer verwaschenen und aufgelösten Art wiedergegeben, während die umgebende wirkliche Atmosphäre gänzlich neutral und gleichgültig oder womöglich denkbar klar und scharf ist, so fragen wir unwillkürlich: „warum das?" Jene höchst geschickten französischen Künstlerphotographen, die so köstliche Aufnahmen Rodinscher Werke gemacht haben, fühlten dies sehr wohl, und so haben sie denn meist allerlei Beleuchtungseffekte dabei angebracht: hinter der Gruppe etwa ein weit geöffnetes Fenster, durch welches das volle Licht nur von rückwärts auf dieselbe fällt, und dergleichen mehr, wodurch die Aufnahme als Bild allerdings etwas ausserordentlich Malerisches erhält. Das sind doch aber Kunstgriffe, die mit der plastischen Formwirkung des Werkes selbst nichts mehr zu tun haben, und von einer ernsthaften Kunst verschmäht werden sollten. Ein plastisches Kunstwerk unterliegt wohl den optischen Einwirkungen des

wirklichen Lichtes und der Atmosphäre, genau so gut wie jeder andere Gegenstand, aber es vermag dieselben nicht mit den ihm eigenen Mitteln darzustellen. Mir kommt das im Grunde genau so vor, wie wenn man den Schatten, den eine Statue wirft, mit modellieren wollte; ein prinzipieller Unterschied besteht da wirklich nicht. — Man hüte sich daher wohl, dass man nicht Rodin gerade um derjenigen Eigenschaften willen bewundere, trotz deren er ein Künstler ersten Ranges ist und bleibt. In vielen seiner Werke, namentlich in manchen Porträtbüsten, hat er gewiss gezeigt, dass er weiss, was plastische Form ist, und es wäre ein Jammer, wenn er etwa, wie es ja leider nahe genug liegt, eine Schule von Bildhauern grosszöge, die seine „malerisch-impressionistischen“ Experimente in der Plastik noch zu übertrumpfen und systematisch weiterzubilden suchte. — Die moderne Kunstkritik ist sehr stolz auf ihre Entdeckung, dass es ein Fehler unserer Klassizisten war, die Gesetze der antiken Plastik auf die moderne Malerei übertragen zu wollen. Man frage sich, ob man hier nicht auf dem besten Wege ist, genau den umgekehrten Fehler zu machen, indem man die Gesetze der modernen Malerei ohne weiteres auf die Plastik überträgt. —

Wenn wir dem Rodinschen Werke nach dem, was darüber gesagt wurde, eine Arbeit von Adolf Hildebrand gegenüberstellen, den prachtvollen „Jugendlichen Mann“ aus der Berliner Nationalgalerie (Abb. 42), so erhellt wohl ganz von selbst, was daran gezeigt werden soll. Der Verfasser des „Problems der Form“ zeigt sich hier auch als ein Meister und Beherrscher der Form. Nicht als ob er jedem Detail bis ins Kleinste nachginge und jedes Fältchen, jedes Haar naturalistisch wiedergäbe. Im Gegenteil, er sieht nur das Grosse und Wichtige, und vereinfacht ausserordentlich stark. Aber das Wesentliche der Formen, der organische Aufbau und Zusammenhang des Körpers, seine

Gesamterscheinung im ganzen wie seine Gliederung im einzelnen ist mit einer Klarheit und Deutlichkeit erfasst und zum unmittelbaren Ausdruck gebracht, wie es eben nur die Plastik und nur der echte und grosse Plastiker vermag. Da ist alles wirklich gesetzmässige Form, nicht flüchtige, mehr oder weniger deutliche Andeutung einer solchen; da gibt es kein Ausweichen oder Vertuschen durch malerische Mittelchen, über alles muss ehrliche Rechenschaft gegeben werden, indem — wörtlich nach Hildebrands eigener Definition — der Künstler seinen Formvorstellungen („Bewegungsvorstellungen") mit der Hand folgt und sie so an seinem Material direkt zur Ausführung bringt. Mit den der Plastik eigenen Mitteln ist hier das Höchste erreicht, sie sind zur vollendeten, sich selbst genügenden Geltung gebracht, und das ist es, was wir plastischen Stil im besten Sinne nennen dürfen. Hierin liegt das ungemeine Interesse, das ein solches Werk im künstlerisch empfindenden Menschen erweckt, und es ist ein deutliches Zeichen gänzlich unentwickelter künstlerischer Sehfähigkeit, wenn die Mehrzahl des Publikums eine derartige Figur langweilig und nichtssagend findet, weil sie kein bestimmtes „Motiv" darstellt, weil sie inhaltlich nichts erzählt. Max Klinger sagt einmal: „Die sichere Aufstellung einer schlanken und schweren Masse auf doppelten, je dreifach flexiblen Grundlagen wäre für die Mechanik ein schwieriges Problem. Dasselbe wird bei unserem Körper noch erschwert durch den hochgelegenen Schwerpunkt der getragenen Masse und dessen in ziemlichem Spielraum sehr erleichterte Verlegbarkeit." Dieses Problem klar nachzuempfinden und überzeugend darzustellen, ist allein schon eine Aufgabe, die einen ganzen Künstler erfordert, und seine Lösung genügt vollkommen, um ein Werk im tiefsten künstlerischen Sinne „interessant" zu machen. Auf diese Fragen also sehe man sich auch Hildebrands Jugendlichen Mann an: wie da das Becken



Abb. 42. Adolf Hildebrand, Jugendlicher Mann.

auf den Beinen ruht, der Rumpf auf dem Becken, der Kopf auf dem Rumpf, und wie dann wieder alles an den Angelpunkten der ganzen Konstruktion, den Gelenken, gegliedert und beweglich erscheint trotz aller Ruhe und allen Gleichgewichtes. „Verstanden“ nennt die Künstlersprache eine solche Figur, die durch intensivstes Erfassen des Gesamtorganismus eine innere Lebensfähigkeit erlangt hat, die weit über die äusserliche Abschrift der Wirklichkeit hinausgeht. Nicht dass eine Hand wirklich greife, ist notwendig, man muss ihr nur glauben, dass sie greifen *könne*; nicht dass die Figur lebhaft schreite, ist zu fordern, man muss ihr nur glauben, dass sie

schreiten *könne*. Es ist eine plastische Ruhe mit innerem Leben; *latente Bewegung* hat man es auch genannt. Das grosse Publikum versteht aber diese wichtigsten Faktoren leider zumeist fast gar nicht, und nennt eine Figur, die ihm keine ausgesprochene Handlung vorführt, in rührender Enthüllung seiner eigenen inneren Unfähigkeit nach wie vor — leblos, im besten Falle kalt oder gar „antikisierend". In Wirklichkeit ist es aber nur die gleich klare Erfassung des plastischen Prinzips, was dabei an die Antike erinnert, welche allerdings gerade hierdurch ihren unvergänglichen Wert erhalten hat. Im einzelnen ist alles anders und durchaus modern, und



Abb. 43. Doryphoros nach Polyklet.

es ist vielleicht ganz lehrreich, dies durch den direkten Vergleich mit einer der schönsten und bekanntesten Antiken, dem Polykletischen Doryphoros in Neapel (Abb. 43) ausdrücklich festzustellen. Man darf da getrost die Augen allein wirken lassen, und kann alle weiteren Worte sparen. Wer vielleicht auf den ersten Blick an gewissen äusseren Ähnlichkeiten haften bleibt, wird doch bei näherer Betrachtung in der einen Figur eine echte Antike, in der anderen ein echtes Werk unserer Zeit erkennen; wenn nicht, dann ist freilich jede Bemühung vergeblich. Hoffen wir dass es durch ständige Erziehung zum Sehen und durch klare Einführung in das Wesen und die Bedingungen des Kunstschaffens gelingen möge, solch oberflächliche Betrachtungsweise mehr und mehr zu verdrängen. —

Selbstverständlich soll nun mit diesem Begriff der „plastischen Ruhe" nicht eine willkürliche Beschränkung der Aufgaben der Plastik verbunden sein, oder eine theoretische Forderung, alle kräftige Bewegung zu vermeiden. Dass aber in der Tat die Rücksicht auf die Gesetze der Statik und auf das starre, geschlossene Material dem Plastiker eine gewisse Zurückhaltung auferlegt, das kann kaum deutlicher dargelegt werden als an einem Beispiel der lebhaftesten Handlung und Bewegung in plastischer Darstellung, an dem von einem Panther überfallenen Neger des Münchener Bildhauers Rudolf Maison (Abb. 44). Hier haben wir nun allerdings ein sehr „interessantes", ja spannendes Motiv, dessen Wirkung auf die Menge durch naturalistische Bemalung noch gesteigert wurde, aber es geht wohl auch aus unserer Abbildung schlagend hervor, dass hier eine plastische Unmöglichkeit versucht worden ist. Dieser umfallende Körper, mühsam gestützt von dem gleichfalls umfallenden Paket unten am Boden, kann feiner empfindende Naturen geradezu nervös machen, und obgleich in sehr geschickter Weise versucht worden

ist, durch die verschiedenen Richtungsachsen des Menschen- und des Tierkörpers wenigstens ein gewisses Gleichgewicht, eine Art von Parallelogramm der Kräfte herzustellen, so wirkt doch das Ganze schliesslich nur beunruhigend. Selbst Fritz von Ostini, der in der Kunst für Alle Rudolf Maisons Schaffen durchaus sympathisch gewürdigt hat, muss gestehen, dass dieses Werk fast wie der Versuch erscheint zu zeigen, bis zu welchem Grade der Bildhauer die Gesetze der Statik auf den Kopf stellen darf, und dass der Künstler hier in Bezug auf Realistik der Bewegung an der Grenze der Bildhauerkunst angekommen ist. Denn so wenig vermag die starre Plastik eine wirkliche rasche Bewegung auszudrücken, dass der springende Panther gar nicht als springend erscheint, sondern vielmehr so aussieht, als ob er auf den Schultern des Negers das ausführte, was der Turner „Handstand" nennt. So erreicht die Figur das Gegenteil von dem was sie erstrebt, und es ist



Abb. 44. Rudolf Maison,
Neger von einem Panther überfallen.

kein Paradoxon wenn wir sagen, dass diese bewegte Szene äusserlich erstarrt erscheint, Hildebrands ruhige Gestalt aber innerlich bewegt. — Es hängt dies auf das Engste zusammen mit einer anderen naturgemässen Beschränkung der plastischen Kompositionsmöglichkeiten, die wir oben schon streiften: mit der notwendigen festen Geschlossenheit einer Figur und besonders einer plastischen Gruppe. Wenn anders wir ein plastisches Werk ebensogut wie ein Gemälde als ein einheitliches Ganzes auffassen wollen, so muss es auch seinerseits eine klare und anschauliche R a u m e i n h e i t erfüllen. Jede Figur, jede Gruppe muss deshalb von einfachen und ruhigen Flächen begrenzt zu denken sein, wenn sie nicht durch das störende Dazwischentreten der realen Luft zerfahren erscheinen soll, und es ist dem Takt des Künstlers überlassen, inwieweit er sich frei innerhalb derselben bewegen will, ohne sie zu verwischen und zu sprengen. Hildebrand gebraucht um dies recht anschaulich zu machen das Bild von zwei parallelen Glaswänden, zwischen denen die Figur so angeordnet ist, dass ihre äussersten Flächen sie berühren; die Figur „lebt dann sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmasse und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen". Daraus ergibt sich von selbst eine oder mehrere H a u p t a n s i c h t e n der Figur oder der Gruppe, deren jede einen geschlossenen Bildeindruck gibt, und auf die sie berechnet wurde. Diese „Reliefauffassung" auch der Rundplastik hier näher auszuführen, ist nicht möglich, es kann wiederum nur auf die vergleichende Betrachtung unserer Abbildungen verwiesen werden, und auf die Lektüre von Hildebrands Buch selbst. Es genügt vielleicht, auf die beruhigende Geschlossenheit des „Jugendlichen Mannes" aufmerksam zu machen, und im Gegensatz dazu auf die Löcher, die das linke Bein des Negers und der Hinterleib des Panthers

in die Natur stossen; man verzeihe den drastischen Ausdruck, der lediglich der klaren Verständigung dienen soll. — Es ist begreiflich, dass diese Auffassung der Plastik zur Zeit nicht die herrschende ist, und dass es wohl noch lange dauern wird, bevor man sich ihr allgemein anschliesst. Sind doch die Bildhauer selbst zum grossen Teil weit davon entfernt, sie zu der ihrigen zu machen. Der Grund hierfür aber ist in seiner inneren Haltlosigkeit unschwer zu erweisen, es ist die völlige Verschiebung der eigentlich naturgemässen Arbeitsweise und des künstlerischen Schaffensprozesses in der modernen Plastik. Was der angehende Kunstjünger meistens lernt, ist ja gar nicht mehr das, was der schöne Name besagt: „Bild-Hauer-Kunst", sondern Modellierarbeit, freies, willkürliches Tonkneten. Und wie hierin der Hauptgrund der Verwilderung zu suchen ist, so liegt zugleich das beste Mittel zur Abhilfe damit zu Tage: das Arbeiten in Stein und aus dem Stein heraus. Wie überall, so ist auch hier das Material selbst der rechte Erzieher zu gesundem Stil. Wiederum Hildebrand, und mit ihm Klinger und mancher andere, haben dies auf das Schärfste erkannt und wollen nachdrücklich dem Arbeiten in Stein und für den Stein sein Recht gewahrt wissen, während Rodin gestehen musste, dass hier allerdings ein schwacher Punkt der modernen Bildhauerei liege. Ganz von selbst wird sich dann aus dem rechteckig begrenzten Marmorblock eine geschlossene, den gegebenen Raum füllende aber nicht sprengende Figur ergeben, und die gleichmässige Tiefenausdehnung ist von vornherein dadurch bestimmt, dass die Arbeit des Bildhauers in einem Wegnehmen, nicht in einem beliebigen Ansetzen besteht. Vasari hat das kurz und bündig in folgender Definition zusammengefasst: „Die Skulptur ist eine Kunst die, indem sie von der gegebenen Materie das Überflüssige wegnimmt, sie auf jene Körperform zurückführt, die in der Idee des Künstlers entworfen



Abb. 45. Michelangelo, Sklave.

ist". Nicht der leere Luftraum ist also nach dieser Auffassung das gegebene Element, in das man dahin oder dorthin hineinbauen kann, sondern ein fest umgrenzter Steinraum; nicht ein Unbestimmtes, sondern ein Greifbares, das gerade so gebieterisch sich geltend macht, wie die Fläche des Bildes für den Maler. Mit wunderbarer Anschaulichkeit schildert Hildebrand die Arbeitsweise und die echt plastische Auffassung, die hieraus notwendig hervorgeht, und es ist von höchstem Interesse zu sehen, wie der gewaltigste Meister der

Renaissance, Michelangelo, genau dasselbe Prinzip zum Ausgangspunkt genommen hat. Ihm war gleichfalls das Gegebene der Steinblock, und er pflegte zu sagen, in diesem seien die Gestalten für ihn schon beschlossen, er befreie sie nur von der Hülle. Und den dabei einzuschlagenden Weg beschreibt er ganz in dem hier angedeuteten Sinne, indem er sagt, man müsse sich die Figur wie in einem Kasten mit Wasser liegend vorstellen, das man allmählich abfliessen lässt, worauf die einzelnen Teile frei zu Tage treten. Als sprechenden Beleg hierfür können wir einen der gefesselten Sklaven des Louvre (Abb. 45) betrachten, um dessen herrliche Formen man sich noch mühelos die begrenzenden Flächen des Blockes vergegenwärtigen kann. Gerade Michelangelo zieht mit vollem Bewusstsein die strengsten Konsequenzen dieses Prinzips, weit strenger z. B. als die Antike, und manche Stellungen seiner Figuren, so besonders an den Mediceergräbern, sind geradezu nur hieraus zu erklären. Ja man kann Michelangelo als Plastiker überhaupt nur von diesen Gesichtspunkten aus ganz gerecht werden. —



Abb. 46. Dornauszieher. Antike Bronze, Rom.



Abb. 47. Dornauszieher. Antike Marmorkopie, Florenz.

Wir sind damit auch für die Plastik wieder bei der wichtigen Tatsache angelangt, dass Material und Technik einen wesentlichen Einfluss auf die Stilbildung ausüben. Denn wie in der soeben ausgeführten Weise das Arbeiten in Stein ganz bestimmte stilistische Wirkungen mit sich bringt, so legt auch die Bronzetechnik ihrerseits besondere und klar erkennbare Bedingungen auf, die sich von denen der Marmorarbeit beträchtlich unterscheiden. Sind doch schon die technischen Möglichkeiten für die festere Bronze oftmals viel weitere und reichere, als für den Stein, so manches kann unbedenklich leichter, offener und freier gestaltet werden, was in Marmor zusammengehalten werden muss, um nicht der Gefahr des Zerbrechens ausgesetzt zu sein, und vielfach fordert die Ausführung in Marmor den Notbehelf einer Stütze, wo das Erzbild ohne denselben auskommt. Aber auch die Wirkung der beiden Materialien an und für sich ist eine so verschiedene, dass es durchaus nicht gleichgültig ist, ob ein Werk in dem einen oder dem anderen derselben gedacht und ausgeführt wird. Wir können uns hiervon am besten überzeugen, wenn wir die gleiche Figur einmal in Bronze und

einmal in Marmor ausgeführt vergleichend betrachten, und die bekannte antike Knabengestalt des „Dornausziehers“ (Abb. 46—48) bietet hierzu willkommene Gelegenheit. Wir besitzen von diesem das Bronze-Original im Konservatorenpalast zu Rom und zwei Marmorkopien: eine frühere in den Florentiner Uffizien und eine spätere, freiere im Britischen Museum zu London. Vergleichen wir nun die erste Kopie mit dem Original, so springt sofort in die Augen, dass sie eine möglichst treue Wiedergabe der Bronze geben will.



Abb. 48. Dornauszieher.
Hellenistische Marmorwiederholung, London.

Es ist eine wirkliche Nachbildung des Originals bis in die Einzelformen und Einzelverhältnisse hinein, ja man kann sogar in manchen Kleinigkeiten, wie den scharf geschnittenen Augen, das Bronzeoriginal noch unschwer wiedererkennen. Trotzdem ist die Wirkung der beiden Figuren eine ganz verschiedenartige. Einesteils steht die Silhouette hier dunkel gegen hell, dort hell gegen dunkel, was schon einen wesentlichen Unterschied des Eindruckes bedeutet, dann aber ist auch das Material

von so einschneidendem Einfluss auf das Aussehen der Einzelformen, der Oberfläche, der Lichter und Schatten, dass wir trotz fast genauer Übereinstimmung der Verhältnisse in der Bronze einen strengen, schlanken, sehnigen Körper zu erblicken glauben, im Marmor aber einen rundlichen, zarten, weicheren Charakter empfinden. Ja an manchen Stellen, so beim Haar, hat das veränderte Material sogar direkt zu einer anderen, weicheren und freieren Formenbehandlung geführt, wie man leicht erkennen kann. — Der Künstler aus hellenistischer Zeit, von dem die Marmorwiederholung in London stammt, hat mit weit grösserer Konsequenz diesen stilistischen Unterschied zum Ausdruck gebracht, indem er überhaupt nicht eine Kopie des Werkes gab, sondern eine freie Übersetzung desselben in Marmor. Gewiss dürfen wir nicht übersehen, dass hier an und für sich eine andere Zeit und eine veränderte Formempfindung zu Grunde lag, aber es dürfte doch zugleich auch aus unseren Abbildungen deutlich hervorgehen, dass diese Figur viel unmittelbarer in Marmor gedacht ist als die blosse Kopie der Bronze, und dass sie deshalb auch viel unmittelbarer und lebendiger wirkt als diese. Die römischen Kopisten, durch deren Hand uns so viele Werke der griechischen Plastik allein erhalten sind, durften sich eine solche Freiheit der Behandlung nicht gestatten, und so weiss denn der Archäologe fast mit Sicherheit diejenigen Marmorfiguren zu unterscheiden, deren Original eine Bronze gewesen sein muss, wie z. B. auch der Doryphoros (Abb. 43), und durch nachträgliche Funde hat solche Meinung schon ihre greifbare Bestätigung erhalten. Wir aber gewinnen aus den betrachteten Tatsachen den Satz, dass die Natur des Materiales auch in der Plastik von wesentlicher stilistischer Bedeutung ist, und deshalb nicht versteckt oder verwischt werden darf. —

Oft genug freilich wird, namentlich in neuester Zeit, gegen

diesen einfachen Grundsatz verstossen, und wiederum ist es das einseitige Modellieren in Ton, was die Hauptschuld hieran trägt. Es ist eine nur zu häufig zu findende Stillosigkeit, Figuren ohne klare Rücksicht auf das spätere Material in Ton zu modellieren, wobei sich leicht eine ganz ausgeprägte Tontechnik ergibt, und sie dann fast mechanisch so wie sie eben sind bis auf die allerletzte Retouche in das eigentliche Material übertragen zu lassen. Auf jeder Ausstellung kann man solche Arbeiten sehen, bei denen die Tonfetzen, wie der Modellierspachtel sie ergab, sinnlos in Marmor übertragen oder in Bronze gegossen sind, und die Künstler suchen wohl gar noch etwas in solcher angeblich genialer Mache. Besonders stark sind in dieser Richtung die modernen Franzosen und Italiener, und als Beispiel hierfür kann eine Bronze des in Mailand akklimatisierten Russen Paul Troubetzkoy dienen (Abb. 49). Diese „Droschke im Schnee“ ist man immer wieder versucht, für eine Tonskizze, bestenfalls für eine Terrakotte zu halten, so sehr ist das edle Material, die Bronze, geradezu künstlich versteckt und in seiner Wirkung aufgehoben. Nun hat man wohl gesagt, die Kleinplastik habe andere Bedingungen als eine lebensgrosse Figur, und hier sei eine skizzenhafte Behandlung gerechtfertigt, die dort unmöglich sein würde. Darin liegt in der Tat etwas Wahres, denn der Einfluss des positiven Massstabes eines Kunstwerkes auf seine Wirkung im ganzen und auf seine Behandlung im einzelnen darf keineswegs geleugnet oder unterschätzt werden. Das Skizzenhafte ist es ja aber gar nicht, was wir für stillos erklären, sondern das Materialwidrige, und so kann dieser Einwand unsere Anschauung nicht widerlegen. Die Tatsache bleibt bestehen, dass der Künstler hier ein Material, das nur Mittel zum Zweck ist und gar keine selbständige Bedeutung hat, zur Hauptsache, zum eigentlichen Ausdrucksmittel werden liess.



Abb. 49. Paul Troubetzkoy, Droschke im Schnee.

Nicht eine Bronze-Vorstellung, sondern eine Ton-Vorstellung, wenn man so sagen darf, hat hier gewaltet, und so ist es denn, wenn man das Resultat ansieht, eigentlich doch recht schade um die schöne Bronze. In gröblichster Weise hat auch ein Rodin nahe stehender Künstler, Medardo Rosso, sich an dem edlen Stoff versündigt; von ihm sah man kürzlich rauhe, schmutzige Klumpen mit Andeutungen von Gesichtern und Gestalten darauf, aber erst durch Befühlen und Klopfen konnte man sich davon überzeugen, dass dies wirklich Bronzen waren, wie der Katalog besagte; zum Glück kann auch Rosso noch Besseres, die hier charakterisierten Arbeiten aber billigen auch solche nicht, die sonst sein Schaffen mit Interesse verfolgen. Ich führe zum Vergleich ein anderes modernes Figürchen vor, worin gerade die eigentümlichen Reize der Bronze in feinster Weise benutzt und entwickelt sind, den David von Hugo Kaufmann (Abb. 50), und überlasse es dem geneigten Leser, sich an der Hand dieser beiden Extreme selbst ein Urteil über die hier zu Grunde liegende prinzipielle Frage zu bilden. Ausdrücklich möchte ich aber davor warnen nun etwa dabei zu übersehen, dass Paul Troubetzkoy

ein ganz ausserordentlich begabter und interessanter Künstler ist; und selbstverständlich soll nicht etwa gefordert werden, dass das Tonmodellieren überhaupt abgeschafft werde, sondern nur, dass der Künstler die Eigenart des künftigen Materiales kenne und schon im Entwurf darauf Rücksicht nehme. — Im Anschluss hieran muss ein schon kurz gestreiftes wichtiges Problem etwas näher erörtert werden, das mit der sinngemässen Behandlung des Materiales eng zusammenhängt, das Problem der Farbigkeit in der Plastik. Es muss dabei immer aufs neue daran erinnert werden, dass man nur Körper formen kann, nicht aber Licht- und Luftwirkungen, dass also von einem eigentlichen „Malen" in der Plastik nach den Grundbedingungen ihres Schaffens überhaupt nicht die Rede ist. Eine plastische Figur hat wirkliche Lichter und Schatten, braucht diese also nicht durch farbige Mittel vorzustellen, und wenn die Plastik die Farbe heranzieht, kann dies darum nur zur Unterstützung und Verdeutlichung der Formwirkung geschehen, im Sinne einer Tönung, nicht aber als Selbstzweck, im Sinne einer naturalistischen Bemalung. Und wenn wir es für stilwidrig erklärten, wenn der Künstler sein Material durch eine ihm nicht entsprechende Formenbehandlung versteckt und verleugnet, so werden wir konsequenter Weise auch erwarten, dass die Farbe die Eigenart des Materiales nicht erstickt und vernichtet. Schon deshalb wäre die pastose Bemalung



Abb. 50.
Hugo Kaufmann, David.

einer Marmorfigur oder gar die farbige Überstreichung einer Bronze eine künstlerische Verirrung. Dass aber eine verständnisvolle polychrome Behandlung der Plastik deren Wesen keineswegs widerspricht, das hat gerade die kunstgeschichtliche Forschung durch Beispiele von der Antike bis in die neue Zeit so deutlich erwiesen, dass füglich die Frage nach der Berechtigung der Farbigkeit in der Plastik an und für sich als erledigt gelten könnte. Sowie das Dogma von der Farblosigkeit der griechischen Meisterwerke einmal wissenschaftlich als ein Irrtum erwiesen war, hatte der Widerspruch gegen die Farbe in der Plastik jegliche greifbare Basis verloren, und mehr und mehr erschliesst sich jetzt auch das weitere Publikum dieser Erkenntnis. Stillos ist nur die naturalistische Bemalung der Plastik, die einerseits die Farbe zum herrschenden Ausdrucksmittel macht und andererseits die Eigenart des Materiales vernichtet; dem Wesen der Plastik entspricht aber durchaus ein Heranziehen der Farbigkeit zur Unterstützung der Form, und es ist dem Feingefühl des Künstlers vorbehalten, wie weit er hierbei jeweilig gehen kann, wobei häufig genug der Aufstellungsort und die farbige Umgebung des Werkes von entscheidendem Einfluss sein werden. Die Mittel, die dem Bildhauer dafür zu Gebote stehen, sind mannigfaltig genug, um den verschiedensten Individualitäten Rechnung tragen zu können, sei es nun teilweise Vergoldung der Bronze, Einsetzen von Steinen, Tönung des Marmors oder Zusammensetzung aus verschiedenfarbigem Material. Ob uns dann die eine oder die andere Technik sympathischer ist, ob wir Hildebrands oder Klingers Polychromierung den Vorzug geben, ist lediglich eine persönliche Geschmacksfrage, nicht eine grundsätzliche Stilfrage. —

Auch bei der Plastik ist nun wieder ein scharf umrissenes Sondergebiet von speziellem Interesse, das wesentlich abweichende Bedingungen für sich besitzt und mancherlei besondere

Ausdrucksmöglichkeiten bietet, ähnlich wie wir es bei der Zeichnung im Gegensatz zur eigentlichen Malerei gesehen haben: das Relief, das ja zunächst in gewisser Hinsicht ein Vermittelungsstadium zwischen Plastik und Malerei darzustellen scheint. Aber gerade bei diesem gilt es festzustellen, wie doch eben die Gesetze der Plastik auch hier bestehen bleiben, und wie gerade die sogenannte malerische Behandlung des Reliefs, die Vermischung mit den Mitteln und Wirkungen der Malerei, einen stilistischen Abweg bedeutet, der zu sehr bedenklichen Irrtümern führen muss und geführt hat. Um uns hierüber völlig klar zu werden, müssen wir uns vorerst einmal den naturgemässen und selbstverständlichen Entstehungsprozess eines rechten Reliefs genau vergegenwärtigen, und dies wird uns vielleicht mit Hilfe eines sehr merkwürdigen Beispieles aus der antiken Kunst am besten gelingen. Im Museum zu Neapel werden zwei in Herkulanum aufgefundene Zeichnungen bewahrt, die — ein ganz aussergewöhnlicher Fall — auf Marmorplatten ausgeführt wurden. Abbildung 51 gibt die eine derselben wieder; sie stellt einen Kentaurenkampf in herkömmlicher Auffassung dar. Das besondere Material, auf dem die Zeichnungen sich befinden, hat nun schon längst die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt und zu verschiedenen Erklärungsversuchen den Anlass gegeben, wobei auch die Meinung ausgesprochen worden ist, dass man es hier mit den unausgeführten Vorzeichnungen von Marmorreliefs zu tun haben könnte. Ich glaube nicht, dass man daran denken darf, zumal die feine Detailbehandlung der Zeichnungen denn doch mehr auf eine selbständige künstlerische Absicht hinzudeuten scheint als auf eine vorbereitende Hilfszeichnung des Plastikers. Wohl aber können wir uns an dieser „Steinzeichnung" allerdings den Werdegang eines Reliefs auf sehr klare und anschauliche Weise vorstellen, und indem wir dies tun, werden wir dem Wesen des



Abb. 51. Kentaurenkampf. Antike Zeichnung auf Marmor.

Reliefstils selbständig uns nähern. Wie für unseren Zeichner, so bildet nämlich auch für den Reliefbildner die flache Marmortafel den Ausgangspunkt der künstlerischen Tätigkeit, und er mag sich auf ihr recht wohl in ähnlicher Weise, nur nicht ganz so ausführlich, seine Komposition vorzeichnen, wie der antike Meister es auf der Napolitaner Zeichnung getan hat. Bis hierher ist das Material das gleiche, und auch die Bildvorstellung ist dieselbe; ihre Verwirklichung aber erfolgt mit anderen Mitteln und auf einem grundsätzlich anderen Wege. Während der Maler in der Fläche bleibt und auf ihr nur durch Linienperspektive, Licht- und Schattenwirkungen den Eindruck des Körperlichen hervorruft, geht der Bildhauer nun wirklich in die Tiefe,

er folgt der wirklichen Form, und die Licht- und Schattenwirkungen, welche uns diese verdeutlichen und zum Bewusstsein bringen, stellen sich dabei von selbst ein. Es ist ausserordentlich interessant, mit unserem Beispiel eine ganz ähnliche antike Reliefdarstellung zu vergleichen, eine der Metopen vom Parthenon (Abb. 52), die gleichfalls einen Kentaurenkampf in fast derselben Auffassung enthält. Man kann sich dieses Relief ohne weiteres aus einer solchen Zeichnung hervorgegangen denken, und die ganze Komposition zeigt noch auf das Deutlichste das Entstehen aus der Fläche der Marmortafel; die ganze Anordnung in die Breite ist nur hieraus zu verstehen, und eben diese gibt der Gruppe eine so ausserordentliche Ruhe und Klarheit. Gewiss kann man hierin einen Übergang zur Malerei erblicken, insofern eine reine Bildvorstellung den Ausgangspunkt bildet, und es liegt darin eine grössere Bewegungsfreiheit des Reliefs gegenüber der Rundplastik begründet, ähnlich wie die Zeichnung der Malerei gegenüber die freieren Ausdrucksmittel besass. Bewegungen und Zusammenstellungen, die der Rundplastik unzugänglich waren,



Abb. 52. Kentaurenkampf, Metope vom Parthenon.

sind im Relief oft sehr wohl darstellbar, wie denn z. B. der springende Panther — um auf unsere Abbildung 44 zurückzugreifen — in einem Relief keineswegs unmöglich zu sein braucht. Besonders aber kann die Gruppe erst im Relief zu ihrer vollen Ausbildung und Entfaltung gelangen, und es ist deshalb ein Missgriff, wenn wir so häufig Gruppen in Freiplastik ausgeführt sehen, die ihrer ganzen Art nach der Reliefdarstellung vorbehalten bleiben müssten, wovon später noch besonders die Rede sein wird. Hier haben wir zunächst das festzuhalten, dass das Relief allerdings eine gewisse Verwandtschaft mit der Malerei besitzt, weil es wie diese von der Fläche ausgeht, dass es aber durch den eigentlichen Schaffensprozess sich genau so scharf von der Malerei scheidet, wie jedes andere plastische Werk. Denn bei Malerei wie Plastik handelt es sich zwar, wie wir sahen, um ein gegenseitiges Inbeziehungsetzen von Bild- und Formvorstellung, aber auch beim Relief hat der Bildhauer eine Formvorstellung in Beziehung zu einem Bildeindruck realisiert, während der Maler ein Bild in Beziehung zu einer Formvorstellung verwirklicht (siehe oben S. 80), und was damit gemeint ist, wird vielleicht gerade an den hier vorgeführten Beispielen erst recht klar geworden sein. —

Wiederum ist es nun die Abkehr von den einfachen, durch das Material gegebenen Arbeitsbedingungen gewesen, was zur Stilverwirrung geführt hat, und auch auf dem Gebiete des Reliefs hat das Modellieren in Ton verhängnisvoll gewirkt, indem es den grundlegenden Ausgangspunkt für die plastische Vorstellung verschob. Das sogenannte „malerische Relief“, das auf dieser Grundlage erwachsen ist, bedeutet deshalb einen stilistischen Abweg, dessen verhängnisvolle Wirkungen wir leider fast tagtäglich spüren müssen. Betrachten wir daraufhin ein Werk solcher Art, ein Relief des tschechischen Bildhauers Franz Bilek (Abb. 53),

so können wir uns unmittelbar von dieser Tatsache überzeugen. Eine Menge Arbeit und ein gar nicht unbeträchtliches Können ist da an eine verlorene Sache verschwendet worden, weil das Stilgefühl nicht klar entwickelt war. Eine bewegte mythologische oder allegorische Szene bildet den schwer verständlichen Gegenstand der Darstellung. Auf geflügeltem Rosse schwingt sich ein nackter Jüngling in die Lüfte, darunter sieht man einen von Wogen umbrandeten Felsen, an den sich eine weibliche Gestalt anlehnt, während eine andere von den Fluten ergriffen ist. Gewiss wirkt das unklare Gewühl dieses mit Absicht etwas drastisch gewählten Beispiels verwirrend und beinahe als Karikatur auf uns; und doch müssen wir ernsthaft festzustellen suchen, wo denn der grundsätzliche künstlerische Fehler liegt. Und da ist denn der Kernpunkt der, dass der Künstler sich durch die Modellierarbeit verleiten liess, den Hintergrund seines Reliefs als das gegebene Element zu betrachten, und auf diesem seine Komposition aufzubauen. Das halbrunde Brett, auf dem er modelliert, wird auch ihm zur Bildtafel, aber anstatt nun diese Tafel mit plastischen Mitteln derart zu bearbeiten, dass sie die gewünschte Vorstellung verkörpert, beginnt er zu malen, nicht mit Farben, sondern mit Ton. So hebt er denn ganz folgerichtig den Vordergrund nicht durch kräftigere Farben, wohl aber durch stärkere Erhöhung, heraus, und behandelt daraufhin manche Teile ganz flach, andere ganz rund, so dass man gar nicht mehr weiss, auf welche Art der Anschauung man seine Augen denn schliesslich einstellen soll. Damit gelangt er geradezu zum künstlerischen Widersinn, denn das Pferd wirkt nun, statt malerisch, nur wie durchgeschnitten und aufgeklebt, und der darauf sitzende Jüngling, der an sich ganz gut als Relief gedacht ist, sieht neben diesem Tier und den Figuren des Vordergrundes wie plattgedrückt aus. Schliesslich geniert sich der Künstler auch gar nicht, ein-



Abb. 53. **Franz Bilek, Allegorisches Relief.**

zelne Teile, wie es der weitere Verlauf seiner Arbeit gerade zufällig ergab, in grausamer Wirklichkeit isoliert aus der Hintergrundfläche herausragen zu lassen, wie das eine Bein und die lächerliche Schnauze des Flügelpferdes. Er verstösst damit gegen ganz das gleiche Stilgesetz, das wir schon in der Malerei als wesentliche Grundlage künstlerischen Schaffens erkannten (vgl. Seite 21 ff.), denn er tritt aus dem ideellen Raume des Kunstwerkes heraus, statt das Auge des Beschauers in diesen hineinzuführen, und er zerreisst dadurch die organische Einheit seines Werkes. So ist dieses „malerische“ Relief nicht nur plastisch



Ahb. 54. Artur Volkman, Amazone, Dresden.

verfehlt, sondern es widerspricht sogar einer der wesentlichsten Bedingungen eines gesunden malerischen Stiles. Wie anders ein echter plastischer Reliefstil auch heutzutage noch aussieht, mag an einem anderen Beispiel gezeigt werden, an der im Dresdener Albertinum befindlichen Amazone von Artur Volkmann in Rom (Abb. 54), der bekanntlich gerade im Relief oft sein Bestes gegeben hat und zweifellos überhaupt zu den ersten Reliefkünstlern unserer Zeit zählt. Ich darf das als Träger des gleichen Namens hier aussprechen, weil ich weiss, dass Männer, auf deren Urteil ich Wert lege, diese Meinung teilen. Hier ist

denn genau in umgekehrter Richtung gearbeitet worden, wie in dem vorigen Falle, und wir finden in der Tat diejenige Vorstellung und Arbeitsweise betätigt, die wir uns mit Hilfe der antiken Zeichnung auf Marmor zu vergegenwärtigen suchten. Nicht ein flacher Hintergrund wurde genommen und auf diesem aufgebaut, sondern die flache Vorderseite der Marmortafel bildet den Ausgangspunkt, und in sie wird hineingearbeitet, bis eine Tiefen- und Körpervorstellung erreicht ist. Und das ist der springende Punkt: nicht hinten, sondern vorn liegt die Fläche bei einem guten Relief. Wie der Maler seine Bildfläche mit malerischen Mitteln für den Beschauer klar und überzeugend vertieft, so vertieft der Reliefbildner seine Fläche mit plastischen Mitteln. Er tut also, seinem anderen Material entsprechend, ganz das Gleiche was der Maler tut, und wenn es auch wie ein Widerspruch klingt: das echt plastisch gedachte Relief ist in wahrem Sinne zugleich echt malerisch! Eine Arbeit wie die vorher betrachtete aber, die wirklich mit malerischen Mitteln wirtschaftet, anstatt auf plastische Weise Analoges zu erreichen wie der Maler, geht an innerem Widerspruch mit sich selbst zu Grunde.

Betrachten wir nun die Amazone daraufhin näher. Der Rand des Reliefs zeigt noch klar die ursprüngliche vordere Fläche der Tafel und übernimmt völlig die Funktionen des Bilderrahmens. In dieser selben Fläche liegen mit ganz geringen Abweichungen Kopf, Hals, Körper und Beine des Pferdes und fast die gesamte Gestalt der Amazone selbst in allen wesentlichen Teilen; keine Stelle aber ragt aus dieser Fläche auch nur im geringsten hervor, was ja bei der Entstehung des Werkes aus einer flachen Marmortafel auch technisch ganz unmöglich wäre. Mit erstaunlich geringen Mitteln ist nun die körperliche Vorstellung überzeugend zum Ausdruck gelangt, indem der zwischen den Figuren

stehende Raum vertieft wurde, die Figuren selbst aber nur gerade so viel Rundung erhielten, um den Eindruck der Körperlichkeit zu erwecken. Der Hintergrund — darauf muss besonders hingewiesen werden — ist unbedenklich hier tiefer, dort weniger tief gelegt, wie es die Komposition gerade mit sich brachte; man bemerkt das gar nicht, weil hier der Hintergrund eben nicht ein Brett bedeutet, auf das die Gestalten aufgeklebt wurden, sondern vielmehr „die Tiefe" überhaupt darstellt, die nur zur Verdeutlichung der Figuren dient, und in die unser Auge nur ganz im allgemeinen zur Erzielung einer Raum- und Formvorstellung geleitet wird. Und dieser Gesamtvorstellung sind auch die Figuren ihrer plastischen Behandlung nach organisch eingeordnet; sie sind als Relief gedacht, nicht als mitten durchgeschnittene und vor den Hintergrund gestellte Rundplastik, wie man das so oft findet, und es hängt damit zusammen, dass ein solches Relief, von der Seite gesehen, natürlich durchaus nicht der Wirklichkeit entsprechende Formen und Proportionen zeigt. Die Antike und die Renaissance haben das genau so gemacht, wie man jederzeit nachsehen kann, obgleich selbst mancher heutige Bildhauer es nicht begreift. Vom rechten Standpunkt aus wirkt eben alles richtig und trotz der fast nur angedeuteten Rundung der Formen wirken dieselben doch absolut körperlich, wozu die starke Hinterschneidung und der dadurch hervorgerufene energische Schatten an manchen Stellen viel beiträgt. So glaubt man es nach unserer Abbildung kaum, dass z. B. der kraftvolle Schenkel der Amazone in Wirklichkeit fast ganz flach ist, eine Wirkung, die freilich nur ein Künstler erzielen kann, der die Mittel und Gesetze des Reliefstiles in vollem Masse beherrscht. Es muss noch bemerkt werden, dass auch eine farbige Tönung der Figuren und gleichmässige Vergoldung des Hintergrundes zur Verstärkung des Formeindruckes herangezogen wurde, ein



Abb. 55. August Gaul, Ziegen.

Hinübergreifen auf malerische Mittel im eigentlichen Sinne dagegen ist streng vermieden, und das Werk wird auch dem minder geübten Auge wohl stets unmittelbar als der Ausfluss reinster plastischer Stilempfindung erscheinen. Und dass es sich dabei nicht um einen vereinzelten Ausnahmefall handelt, sondern um eine grundsätzlich entscheidende Frage, dafür diene ein besonders reizvolles kleines Relief von Aug. Gaul als Beweis (Abb. 55), das trotz seines einfachen und ganz genrehaften Motives einer behaglich dahintrottenden Ziegenherde doch durch die klare Erfassung und konsequente Durchführung einer echten Reliefauffassung ganz hervorragendes künstlerisches Interesse beanspruchen darf. Der Künstler hat es selbst aus dem Stein herausgehauen, und was dies in stilistischer Beziehung zu bedeuten hat, braucht nach dem früher Gesagten wohl nicht nochmals wiederholt zu werden (vergl. Seite 91).

Übrigens geht dieser Zwiespalt zwischen malerischer und plastischer Auffassung des Reliefs mehr oder minder scharf durch die ganze Geschichte der Kunst hindurch, und es ist überaus fesselnd, dies im einzelnen zu verfolgen, wie es denn überhaupt eine sehr fruchtbare Betrachtungsweise ist, wenn man einem

bestimmten künstlerischen Problem durch den Wechsel der Zeiten nachzugehen unternimmt. Wie oft auch versucht wurde, den strengen Reliefstil malerisch zu durchbrechen, stets ist er mit fester Hand wieder in gesunde Bahnen gelenkt worden; wohl am schärfsten und ausgeprägtesten aber hat sich der Gegensatz in der florentinischen Frührenaissance einmal zugespitzt, zu der Zeit als die Kunst eines Donatello gegen die Auffassung Ghibertis in die Schranken trat. Wenn im 14. Jahrhundert die auf Giotto's Entwürfe zurückgeführten Reliefs am Campanile, unter denen ein prachtvoller Reiter (Abb. 56) in seiner einfachen Grösse so merkwürdig an eine Figur des Parthenonfrieses erinnert, den Höhepunkt der Entwicklung zu echtem Reliefstil bedeuteten, so führte Ghiberti mit dem allgemeinen Streben nach Freiheit und Naturwahrheit eine malerische Behandlung des Reliefs ein, die in seiner bekannten Bronzetüre am Baptisterium (Abb. 57) schon fast zur Auflösung führt, obgleich durch die Einfügung in einen architektonischen Rahmen das Ganze noch einigermassen zusammengehalten wird. Donatello hat dem gegenüber bei ganz anderer Formenbildung im einzelnen bewusst wieder



Abb. 56. Giotto und Andrea Pisano (?), Reiter.



Abb. 57. Lorenzo Ghiberti, Erschaffung des Menschen.

auf die Reliefauffassung der Antike zurückgegriffen, nicht weil sie antik, sondern weil sie gut war, und wenn wir heute Donatello als Bildhauer so ausserordentlich hoch stellen, so ist es zum grossen Teile seine Reliefkunst, die uns dabei vorschwebt. Abbildung 58 gibt ein bezeichnendes Beispiel derselben wieder, einen Teil der reizenden Orgelbühne in Florenz. — Ausdrücklich muss hier jedoch einem naheliegenden Missverständnis vorgebeugt werden. Die gewählten Beispiele sind allerdings mit gutem Bedacht dem ausgeprägten Flachrelief entnommen, weil sich an diesem das Prinzip der Entwicklung aus einer flachen Bildtafel am deutlichsten zeigen lässt; damit ist aber nicht gesagt und kann nicht gesagt sein, dass das Flachrelief die einzig mögliche oder



Abb. 58. Donatello, Putten von der Orgelbühne in Florenz.



Abb. 59. J. Götz, Ringkampf.

auch nur die bevorzugte Art der Reliefdarstellung überhaupt sei. In welcher Höhe, oder richtiger Tiefe, der Künstler seine Figuren ausführt, das hängt mit dem Schaffensprinzip des Reliefs an sich in keiner Weise zusammen, und richtet sich jeweilig nach der Besonderheit der Komposition oder der Aufstellung; wir werden sogar später sehen, dass sich dies bis zur völligen Rundplastik in reliefartiger Anordnung steigern kann. Auch dann noch liegen die Hauptpunkte der Figuren im wesentlichen in der Vorderfläche, obwohl die Fläche als solche weit stärker durchbrochen und aufgelöst ist. Im allgemeinen kann vielleicht gesagt werden, dass das Bronzerelief leicht zu höherer Behandlung den Anlass bietet, als der Marmor, weil die dunkle Masse energischere Formen verlangt, als der lichte Stein, um ebenso deutlich zu wirken. Die grundlegenden Stilgesetze aber bleiben dieselben, ob es sich um Flach- oder Hochrelief, um Marmor oder Bronze handelt, und so dürfen wir es auch als einen Übergriff in die Mittel und Wirkungen der Malerei be-

zeichnen, wenn ein offenbar für Bronze gedachtes Relief zwar nicht in auffälligem Masse aus der Fläche heraustritt, aber doch so stark mit linearer Perspektive und blosser Konturzeichnung arbeitet, dass von einer einheitlich durchgeführten Formvorstellung nicht mehr die Rede sein kann, wie dies in Abbildung 59 der Fall ist. So unzweifelhaft dieser Ringkampf von J. Götz in Berlin in den Einzelformen von hohem plastischen Können zeugt, so weist er doch als Ganzes und gerade als Relief Schwächen auf, die nicht übersehen werden dürfen, und auf die hier grundsätzlich aufmerksam gemacht werden muss. Denn Reliefs dieser Art sind heute bei weitem in der Mehrzahl, ohne dass man daran Anstoss zu nehmen pflegt — ich erinnere ausdrücklich an die Sockelreliefs des Begasschen Bismarckdenkmals in Berlin — und das Publikum vermag im allgemeinen gerade ein Relief so wenig selbständig zu beurteilen, dass ein etwas näheres Eingehen auf diese Fragen wohl gerechtfertigt erscheint. Es wird ohne weiteres einleuchten, dass in diesem Werk nicht mit einheitlichen Mitteln gearbeitet wird; während die Ringer ziemlich stark rund gehalten sind, wurden die Figuren des Mittelgrundes flacher gebildet, und der Hintergrund, besonders der perspektivisch verkürzte Tempel und die beiden Cypressen, ist überhaupt nur in den Umrissen zeichnerisch angegeben. Liegt schon darin für ein feineres Auge eine peinliche Disharmonie, so steigert sich diese noch, wenn die verschiedenen Darstellungsmittel sogar an der gleichen Figur, an dem gleichen Gegenstande zusammen angewandt und vermischt wurden. Wenn z. B. der emporgehobene Ringer mit Kopf, Armen und rechtem Bein stark aus der Fläche hervorragt, so bleibt sein nur zeichnerisch behandeltes linkes Bein störend an der Fläche kleben, und die perspektivisch verkürzten Füsse seines Gegners stehen nicht auf der Erde, sondern stecken mit den Zehen im Ton drin. Auch

die runde Marmorbank wird dadurch nicht glaubhafter, dass sie vorn stark plastisch gehalten ist, hinten aber nur gezeichnet. Es ist da eine Vermengung zweier verschiedenartiger Vorstellungsweisen versucht, die statt klärend nur quälend wirkt, und im Grunde nichts anderes bedeutet, wie die Verbindung von Plastik und Gemälde im Panorama, wenn auch freilich in weitaus milderer Form. — In stärkerem Masse noch werden wir an das Panorama erinnert bei einer wirklichen Verquickung von Freiplastik und Relief, und wieder ist es ein so talentvoller Künstler wie Rudolf Maison, der sich in seinem Entwurf für ein Siegesdenkmal (Abb. 60) auch über diese Schranken wohl in einem Überschuss von Kraftgefühl hinweggesetzt hat, zum eigensten Schaden seines Werkes. Hier ist denn nun alles vereinigt: ein architektonischer Aufbau, der zugleich eine Art Relieftafel umschliesst, bildet das Gesamtgerüst; das Reliefbild aber ist lebendig geworden und kommt herausgestürmt, unten Rosse und Wagen, oben die beiden Genien, die zur Hälfte noch im Hintergrund stecken, zur Hälfte aber über den Rahmen hinausgreifen. Auch der Wagen ist zum Teil noch als Relief behandelt, und geht erst allmählich in die Rundplastik über, und die Pferde zeugen von derselben kühnen Verachtung der statischen Grundlagen der Plastik, wie der umfallende Neger Maisons (Abb. 44). Bei aller Hochachtung vor dem Können des Künstlers muss man eine derartige Schöpfung doch als durchaus verfehlt bezeichnen, und vielleicht ist ein solches Beispiel recht geeignet zu zeigen, dass das Wort Kunst nicht, wie man gemeinhin zu sagen pflegt, nur von Können allein kommt. Ein prinzipieller Unterschied gegenüber den Stilwidrigkeiten des Panoramas ist hier überhaupt nicht mehr vorhanden, und die Vernachlässigung solcher einfacher Grundbedingungen der Kunst steht etwa auf der gleichen Stufe, wie die Unkenntnis der Grammatik bei einem Schrift-



Abb. 60. Rudolf Maison, Entwurf für ein Siegesdenkmal.

steller stehen würde. Auch das Relief kann sich ebenso wie die Malerei mit der Freiplastik künstlerisch nur so verbinden, dass jedes einzelne gesondert für sich besteht, nicht aber mit dem anderen vermischt wird. Dass dies recht wohl möglich ist, dafür gibt es genug köstliche Beispiele, von denen hier nur eines erneut in die Erinnerung zurückgerufen sei: das Grabmal des Carlo Marsuppini von Desiderio da Settignano in S. Croce zu Florenz (Abb. 61), und die alten Meister wussten wohl was sie taten, wenn sie sich diesem Stilgesetz unterwarfen. Es ist bekannt, dass der Sinn und das Verständnis für Plastik in unserer Zeit leider überhaupt im allgemeinen nicht sonderlich verbreitet ist, weil diese längst nicht so stark und unmittelbar zum Beschauer spricht, als die leichter zugängliche, allen vertraute Malerei. Gerade solchen frappanten Erscheinungen gegenüber, wie es die eben besprochenen gewiss sind, wird daher leicht eine allgemeine Unsicherheit und Unklarheit Platz greifen, die immer mehr vom tieferen Eindringen hinwegführt. Nur eine grundsätzliche Erkenntnis der plastischen Schaffensbedingungen und des Wesens plastischer Kunst kann da Wandel schaffen,

und mit der Erkenntnis wird die Freude und die Liebe von selbst kommen. Mag man darum die hier entwickelten Ansichten vielleicht im einzelnen etwas zu schroff, oder wie man es wohl ausdrückt zu „puristisch“ finden, so ist doch an ihren tatsächlichen Unterlagen kaum zu rütteln, und reine Bahn muss immer erst möglichst gründlich geschaffen werden, wo Unklarheiten und Missverständnisse sich seit Jahrzehnten eingewurzelt haben, wie eben in unserer landläufigen Auffassung von der Plastik. Mit Kompromissen ist gerade in einem solchen Falle nicht gedient, und ein geläutertes eigenes Verständnis wird schon von selbst vor schematischer und ungerechter Anwendung der allgemeinen Grundsätze auf besondere Fälle bewahren. —



Abb. 61.
Desiderio da Settignano, Grabmal des Marsuppini, Florenz.

Erst nachdem wir das Wesen des Reliefs uns deutlich veranschaulicht haben, können wir einer besonderen Gattung der Freiplastik vom rechten Gesichtspunkt aus näher treten, der plastischen Gruppe, über deren stark eingeschränkte Anwendungsmöglichkeiten schon oben einiges angedeutet wurde. Schon bei der Einzelfigur musste jene Beschränkung auf einfache, ge-


Abb. 62. Der farnesische Stier.

schlossene Begrenzungsflächen betont werden, die erst das Kunstwerk als einheitliches Ganzes zum Bewusstsein bringt; doppelt aber ist bei der Gruppe hierauf zu achten, da diese nur gar zu leicht der Auflösung und Willkürlichkeit verfällt, und an Stelle einer Einheit die äusserliche Addition von mehreren Einzelheiten bietet. Wie gross diese Gefahr ist und wohin sie führen kann, lässt sich leicht augenfällig erweisen, und es gibt überhaupt nur ganz wenige Freigruppen, die in dieser Hinsicht als völlig einwandfrei bezeichnet werden können. Als sehr bekanntes Beispiel greifen wir den farnesischen Stier heraus, jene gewaltige Gruppe der griechischen Spätzeit, die jetzt im Museum von Neapel steht (Abb. 62) und mit Recht als eine der kühnsten Leistungen der Plastik aller Zeiten bezeichnet worden ist. Aber es fragt sich doch, ob hier nicht die Grenze der Kühnheit bereits überschritten und die Masslosigkeit erreicht ist. Auch wenn man von den unrichtig ergänzten kleinen Figuren am Sockel absieht, so bietet doch dieses unorganische Gewühl von Gestalten keinerlei klaren Gesamteindruck mehr, es treten überall grosse aufdringliche Lufträume dazwischen, die alles zerreissen, Ver-

deckungen und unklare Überschneidungen machen sich unangenehm geltend, und man wird bei der Betrachtung unwillkürlich ruhelos um das ganze Werk herumgetrieben, ohne jemals den beruhigenden vollen Eindruck des Ganzen zu gewinnen, weil eben von der einen Seite dieses, von der anderen jenes klar wird, dafür aber immer wieder anderes verloren geht. Selbst in der offenbar bevorzugten und auch meist photographisch aufgenommenen Hauptansicht, in der die beiden Jünglingsgestalten des Amphion und Zethos am klarsten zur Wirkung gelangen, sind manche Partien der Gruppe durchaus verworren, namentlich geraten selbst dort die Vorderfüsse des Stiers und der Arm der Dirke in ein arges Durcheinander*. Von anderen Seiten ist das noch viel schlimmer, wie ein Blick auf unsere Abbildung zeigt, ja die Gruppe bietet sogar einige ganz unmögliche und vollkommen ungeniessbare Ansichten. Eine sehr einfache und logische Schlussfolgerung lässt sich ohne weiteres hieraus ziehen; wenn wir nämlich die Gefahr erkannt haben, die in einer allseitig freistehenden komplizierten Gruppe not-



Abb. 63. Laokoon.

* Ganz scheint mir dies auch durch F. Studniczkas vorzüglichen Restaurationsvorschlag in der Zeitschrift für bildende Kunst nicht behoben zu sein.



Abb. 64. Westgiebel des Zeustempels von Olympia.

wendig liegen muss, dafern nichts anderes sie zusammenhält als der dargestellte Vorgang, so werden wir ganz von selbst das nächstliegende Auskunftsmittel darin erkennen, dass man dieselbe vor einen Hintergrund oder in eine Nische stellt, und sie überhaupt ganz auf die dadurch festgelegte Hauptansicht komponiert, wodurch sie allerdings nur noch in bedingtem Sinne „Freiplastik“ ist. Die andere berühmte Gruppe der rhodischen Schule, die des Laokoon (Abb. 63), ist mit ihrer klaren und doch geschlossenen Entwicklung in die Breite dem farnesischen Stier künstlerisch weit überlegen, sie zeigt aber zugleich, wo die Lösung für die ganze schwierige Frage zu finden ist — in der Reliefauffassung. In der Tat nähert sich jede Komposition einer Gruppe, die Rücksicht auf einen bestimmten Hintergrund nimmt, durch die damit bedingte Breitenentwicklung ganz von selbst dem Relief, ja die Freigruppe kann auf diesem Wege geradezu zum Relief werden, obwohl sie aus völlig runden Figuren besteht. Das klingt wie ein Widerspruch, ist aber nichts weniger als ein solcher, und es ist nicht schwer, den deutlichen Nachweis dafür zu erbringen; die grossen Giebelgruppen der griechischen Tempel sind es, an denen diese Entwicklung zur unmittelbaren Anschauung gebracht werden kann. Abbildung 64 zeigt den Westgiebel des Zeustempels von Olympia, wie er rekonstruiert zu denken ist, mit der bewegten Szene des Kampfes zwischen Kentauren und Lapithen auf der Hochzeit des Peirithoos. Es sind lauter wirkliche, runde Freifiguren, aus denen die Komposition besteht, also eine „Gruppe“ im vollen Sinne des Wortes. Aber die Anord-



Abb. 65. Theseus. Vom Parthenongiebel.

nung ist eine durchaus reliefmässige, ja es ist sogar unsere Grundbedingung eines echten Reliefstils erfüllt: die Hauptteile der Komposition liegen durchaus in der Vorderfläche, wie sie durch das Gebälk des Giebels bezeichnet und eingerahmt wird. Jede einzelne Figur ist bewusst und klar hierauf berechnet, und ein Vergleich mit dem Kentaurenkampf in Reliefdarstellung vom Parthenon (Abb. 52) lässt dies sehr deutlich erkennen. Auch die Parthenongiebel sind ganz reliefartig gedacht, im ganzen sowohl wie im einzelnen; der herrliche sogenannte Theseus (Abb. 65) ist auch für sich allein betrachtet nur aus dieser Auffassung verständlich. Dass die Bildhauer in diesen Tempelgiebeln, die in freiem Licht an einer mächtigen Architektur hoch oben zur Aufstellung gelangen sollten, zu einem ausgeprägten Hochrelief

greifen mussten, um ihrem Werk überhaupt Geltung zu verschaffen, liegt auf der Hand. Dass sie sogar bis zur Freifigur gingen und sich die Mühe machten, auch die gar nicht sichtbaren Rückseiten ihrer Gestalten auszuführen, ist — wie ein bekannter Bildhauer sagte — ihre Sache. — Also eine Gruppe und doch ein Relief ... was folgt daraus? Dass die künstlerische Behandlung einer komplizierten plastischen Gruppe notwendig zur Reliefauffassung drängen muss, und dass es ein grundsätzlicher Fehler ist, wenn wir heute so oft Darstellungen als Freigruppe ausgeführt sehen, die unbedingt dem Relief vorbehalten bleiben müssten. Es war lange Zeit Brauch auf unseren Akademien, dass der angehende Bildhauer zunächst „nur" Einzelfiguren machen durfte, ehe man ihn zur Gruppe „fortschreiten" liess. Vielleicht geht aus dem vorstehenden hervor, dass in einer einzelnen Figur schon das Höchste der Plastik gegeben sein kann, und dass die Gruppe sehr oft eher zum Rückschritt als zum Fortschritt führen wird, wenn das Stilgefühl nicht völlig klar entwickelt ist. Es ist Zufall, dass bei unserer Beweisführung hier von Beispielen aus der antiken Kunst der Ausgang genommen wurde, und es soll damit nicht etwa das glücklich überwundene Dogma von der allein seligmachenden Antike in neuer Auflage vorgeführt werden; ein ausserordentlich feines Gefühl für die Grundbedingungen ihrer Kunst wird man den alten Griechen aber kaum absprechen können. Immerhin ist es vielleicht nützlich noch an einem Beispiel darzutun, wie das Gefühl für die Bedenklichkeit freistehender Gruppen auch in anderen Kunstperioden rege geblieben ist, und wie selbst die späte Renaissance, die so manche Fessel sprengte, hierauf noch Rücksicht zu nehmen verstand. Die hier vorgeführte grosse Gruppe von Antonio Begarelli, 1498—1565 (Abb. 66), in der Kirche S. Francesco zu Modena ist sicher von einer für die

Plastik schon sehr weitgehenden Freiheit, und stellt in mancher Hinsicht wohl fast ein Verfallprodukt dar. Wie sie aber in den Hintergrund der Kapelle hineingestellt und hineinkomponiert ist, das verrät doch noch einen starken künstlerischen Geist, und darf als besonders interessanter Beleg für unsere Auffassung der plastischen Gruppe gelten. Die ganze Darstellung ist plastisch überhaupt nur dadurch möglich, dass sie auf einem bestimmten Hintergrund steht und, reliefartig ausgebreitet, nur von einem gegebenen Standpunkt aus als Bild gesehen werden kann. Der architektonische Rahmen hält das Ganze doch einigermassen zusammen, wenn auch längst nicht so streng wie beim griechischen Giebel, aber gerade weil der Künstler offenbar nach grösster Freiheit innerhalb der ihm gezogenen Schranken strebt, ist es doppelt lehrreich zu sehen, wie er doch vor diesen selbst Halt macht. —



Abb. 66. Antonio Begarelli, Kreuzabnahme.

Besonders jedoch dürfen wir eins bei diesem Beispiel nicht übersehen: so stark diese Gruppe bewegt ist, so ausdrucksvolles Leben sie wiedergibt, so bleibt sie doch auf sich selbst beschränkt und sich selbst genügend. Die Architektur ist ihr, wie wir sahen,



Abb. 67. Viktor Tilgner, Grabdenkmal.

als notwendiges und mässigendes Element beigegeben, aber die beiden Künste wirken miteinander, nicht durcheinander; und hiermit berühren wir einen Punkt von schwerwiegender grundsätzlicher Bedeutung, der leider recht oft übersehen und vernachlässigt wird. Auch für die Verbindung von Architektur und Plastik gilt nämlich der Satz, den wir schon bei Malerei und Plastik bestätigt fanden, dass das Zusammenwirken zweier Künste nur dann zu reinen künstlerischen Ergebnissen führen kann, wenn dieselben ohne Vermengung und Vermischung in ihrer Eigenart klar geschieden bleiben. — Eine ganze grosse

Richtung unserer Denkmalsplastik, man kann wohl sogar sagen die unbedingt überwiegende Richtung, will diese Grenzen nicht gelten lassen, und täglich können wir erleben, wie dieselben überschritten werden. Haben wir uns aber erst einmal an einem besonders auffallenden Beispiel dieser Art grundsätzlich davon überzeugt, wie innerlich haltlos solche Stilverwirrung ist, so werden wir auch über minder ausgeprägte Fälle nicht mehr ohne Anstoss hinwegzukommen vermögen. Abbildung 67 zeigt ein Werk dieser Gattung, ein Grabdenkmal des bekannten Wiener Bildhauers Viktor Tilgner, und an diesem lässt sich klar erkennen, worauf es hier ankommt. Jedermann wird zugeben, dass dort Architektur und Plastik nicht mehr getrennt sind; die Figur ist in eine tätige Beziehung zum Bauwerk gesetzt, sie steigt die Stufen hinan, sie öffnet die Tür und will soeben hineinschreiten, wie dies Motiv seit Canova so beliebt ist. Die künstlerischen Mängel, die daraus hervorgehen, sind mannigfaltiger Art. Erstens und vor allen Dingen ist eine solche reine Bildvorstellung, wie oben nachgewiesen wurde, plastisch nur als Relief möglich, nicht als Freiplastik, und es springt förmlich in die Augen, wie jede Einheitlichkeit in diesem Werke mangelt. Im Grunde gehört ja in dieser Fassung die Figur gar nicht mit zum Kunstwerk selbst, sondern sie ist etwas von aussen Dazugekommenes, sie ist nicht mit dem Werke verwachsen sondern hinaufgestiegen. Und wie sie hinaufgestiegen ist, so könnte sie auch wieder hinabsteigen und fortgehen, ohne dass sie irgend vermisst werden würde — ein schneidender Widerspruch zu dem inneren Organismus eines echten Kunstwerkes, bei dem nichts hinzu- oder hinweggetan werden kann, ohne das Ganze zu zerstören. Ferner aber ist auch die Architektur nicht unberührt geblieben, denn die halbgeöffnete Tür ist ja gar keine wirkliche Tür, sondern die plastische Darstellung einer solchen; so sind



Abb. 68. Otto Lessing, Büste von Fritjof Nansen.

beide Künste durch ihre Vermischung nur entstellt und geschädigt worden. Leider ist nun aber unsere gesamte Monumentalplastik von dieser Verirrung angekränkelt, und fast in jeder deutschen Stadt ist wohl mindestens ein Denkmal dieser Art zu finden. Mit scharfen Worten hat Adolf Hildebrand diese Standbilder charakterisiert, „vor denen Menschen aus Stein oder Bronze ganz zufällig auf den Stufen kauern, vielleicht den Namen auf das Monument schreiben oder dasselbe bekränzen usw. Es bilden diese Zutaten einen Übergang zu dem Beschauer und der Wirklichkeit, und die Grenze ist gänzlich willkürlich. Es könnten gerade so gut einige Beschauer in Stein am Monument angebracht sein". Es geht daraus unmittelbar hervor, dass die Verbindung von Architektur und Plastik eben nur architektonisch sein kann; wie wir es schon beim Wandbild sahen, ist es auch hier die Architektur als die strengere, die der Schwesterkunst ihre Bedingungen aufzwingt, auch wo sie ihr scheinbar nur dient, wie beim Postament der Statue. Da gilt es also

reinliche Scheidung, und selbst in scheinbaren Kleinigkeiten ist jede Vermengung vom Übel; sogar der beliebte über den Sockel einer Büste herabhängende Gewandzipfel (Abb. 68, Büste Fritjof Nansens von Otto Lessing) hält vor ernster Prüfung in dieser Hinsicht nicht stand, auch er überschreitet die Grenzen, die ihm gezogen sind, und lässt sich mit der Architektur gleichsam in ein unerlaubtes Verhältnis ein. Es ist schon hier nicht mehr die reine Vorstellung des durch seinen Sockel isolierten, in sich geschlossenen Kunstgebildes allein massgebend, sondern sie ist vermischt mit der Vorstellung eines wirklichen um die Büste gelegten und über dieselbe hinabfallenden Mantels — eine Stilverwirrung, die dadurch nicht weniger bedenklich wird, dass sie so ungemein häufig ist.

Nichts aber kann die Monumentalität eines plastischen Werkes empfindlicher schädigen, als solche Vernachlässigung der architektonischen Grundlagen. Ist schon die Einzelfigur im Innenraume untrennbar an den Sockel gebunden, wie das Bild an den Rahmen, um von der realen Umgebung losgelöst zu werden — man denke sich etwa den Mars Ludovisi mit blossen Füssen auf dem Parkett stehend — so gilt dies in doppeltem Masse von jedem öffentlichen Monumentalwerk, das der architektonischen Heraushebung schlechterdings nicht entraten kann. Wohin hier eine missverstandene Freiheit von künstlerischen Gesetzen führen kann, das zeigt recht deutlich eine ganze Gruppe moderner Denkmäler, bei denen die Gestalt des Dargestellten statt auf architektonischem Aufbau nur auf einem beliebigen rohen Felsblock steht, der womöglich noch aus Erz nachgebildet ist. Man kann dann meist recht klar erkennen, wie die verschmähte Architektur sich rächt, denn die Plastik allein vermag sich der umgebenden Natur gegenüber nicht selbständig zu behaupten, sie verschmilzt mit ihr und geht in ihr unter. Sehr deutlich kann man dies an



Abb. 69. Michieli, Denkmal Garibaldis in Venedig.

dem bekannten 1887 von Michieli gefertigten Garibaldi-Denkmal in den Giardini pubblici zu Venedig beobachten (Abb. 69), wo der Gefeierte kühn den Gipfel eines Steinblockes erklimmt, an dessen unterem Teil sich ein höchst allegorischer Löwe gelagert hat. Ein schüchternes Gitter schützt allerdings davor, dass das Untier etwa herauskommen kann oder ein Beschauer aus Versehen selbst hinaufsteigt, aber im Gesamteindruck ist doch dadurch die Trennung zwischen Kunst und Wirklichkeit nur sehr unvollkommen angedeutet. Die Figur ist nicht isoliert gegenüber der Natur, sie ist nicht wesentlich und selbständig gemacht, sondern zu einem zufälligen Bestandteil des Ganzen geworden, wie denn auch die Vegetation kraus und zufällig an dem Felsen hinaufkriecht, während nichts darauf vorbereitet, dass hier eine Statue, und gerade diese Statue, stehen soll. So ist dieser Garibaldi trotz der paar Meter Höhendifferenz nicht eigentlich und innerlich über uns hinausgehoben, denn er steht gleich uns selbst auf dem nur wenig modifizierten Erdboden, und die Bäume des Hintergrundes tragen noch ganz besonders dazu bei, das ganze Bild zu einem blossen Natureindruck zu verschmelzen, dem jegliche Monumentalität abgeht. Durch das falsche Verhältnis zur Architektur ist also zugleich das Verhältnis zur Natur verschoben und durchaus ungünstig beeinflusst worden. Es ist ein Zeichen für den bedauerlichen Tiefstand gerade unserer Denkmalsplastik, dass solche Vorbilder, wie sie namentlich in Italien nur zu häufig sind, auch bei uns lebhaften Anklang und zahlreiche Nachfolge gefunden haben. Wir brauchen keine Namen zu nennen . . . Doch nicht nur vom eigentlichen Denkmal gilt das hier Gesagte, sondern in gleicher Weise für jede andere Art von Monumentalplastik, wie wir an einem letzten Paar von Beispielen verfolgen wollen. — Der Berliner Schlossbrunnen von Reinhold Begas (Abb. 70) ist ein Werk, vor dem man



Abb. 70. Reinhold Begas, Der Schlossbrunnen in Berlin.

unbedingten Respekt haben muss, wenn es sich um die Technik und um die formale Durchbildung der Figuren im einzelnen handelt. Aber gerade weil wir dies rückhaltlos anerkennen, dürfen wir doch andererseits die Frage aufwerfen, ob auch die Komposition als Ganzes einwandfrei ist, ob dieser Monumentalbrunnen wirklich monumental empfunden ist, ob er wirklich der Plastik voll zu ihrem Recht verhilft; und da antworte ich mit einem entschiedenen Nein. Allerdings ist durch die Grundform des Beckens und durch die Gestaltung seines Randes eine gewisse architektonische Basis gegeben, ohne welche die Anlage überhaupt unmöglich wäre. Aber wenn schon die Art, wie die vier weiblichen Figuren daraufgesetzt sind oder vielmehr sich hingesetzt haben, eine unorganische und darum stillose Verbindung von Plastik und Architektur bedeutet, die in unserem Bilde durch das gleichfalls hinaufgestiegene Publikum fast humoristisch sich



Abb. 71. Adolf Hildebrand, Der Wittelsbacher Brunnen in München.

äussert, so tritt der Mangel tektonischer Empfindung noch weit schärfer in der Hauptgruppe, in dem mittleren Aufbau zu Tage. In der malerisch gedachten Felspartie gehen Hippokampen und Putten und selbst die Hauptfigur des Neptun regellos verloren, statt einem bestimmten und klaren künstlerischen Gesamtorganismus eingeordnet zu sein und dadurch jedes an seiner Stelle zu eigenster, notwendiger Geltung zu gelangen, und die wie zufällig aus dem wirklichen Wasser auftauchenden Tiere verstärken nur noch diesen Eindruck des Momentanen, Improvisierten, der keine grosse einheitliche Wirkung aufkommen lässt. So ist denn das Ganze bei aller Trefflichkeit im einzelnen schliesslich nichts anderes, als ein in riesige Formen übertragener Tafelaufsatz, und gewiss dürfen wir darin einen prinzipiellen Stilfehler erblicken. —

Als gutes Gegenbild hierzu kann der Wittelsbacher Brunnen in München von Adolf Hildebrand (Abb. 71) gelten, der viel-

leicht überhaupt das köstlichste plastische Monumentalwerk unserer Tage genannt werden kann. Mit voller Klarheit und Schärfe kommen die architektonischen Grundlinien des ganzen Aufbaues zur Geltung, die mächtige Horizontale des oberen Beckens, die tragenden Konsolen und der aufsteigende Springbrunnen in der Mitte; die beiden Figuren aber sind mit einer Sicherheit auf die beiden Endpunkte gestellt, dass sie wie dort gewachsen erscheinen, nicht wie hinaufgesetzt. Mit grossem Feingefühl ist jede Andeutung vermieden, als sollten die beiden Tiere in wirklichem Wasser schwimmen. Die Münchener Philister haben das natürlich getadelt, man kann ihnen aber nur darauf erwidern, dass die steinernen Ungetüme ja doch nicht schwimmen würden . . . Gerade das Verhältnis zur umgebenden Natur aber ist es vor allem, was die hohe Monumentalität des Werkes bedingt: zu beiden Seiten scheinbar aus rohen, natürlichen Felsblöcken herauswachsend, krystallisiert es an den entscheidenden Punkten gleichsam von selbst in architektonischen Formen aus der rohen Masse heraus, trägt als edlen, durchaus selbständigen Schmuck die beiden plastischen Gruppen von Mensch und Tier, und im Springbrunnen führt das gebändigte Element mit leisem Anklang wieder zur Natur zurück. Mit der Betrachtung dieses Meisterwerkes, das uns schon teilweise zu architektonischen Aufgaben hinübergeleitet hat, wollen wir das Gebiet der Plastik abschliessen. —



Die Architektur als Kunst der Raumbildung.

Um das, was wir oben (S. 12 ff.) zunächst nur ganz allgemein behauptet haben — dass nämlich die Architektur zuerst und vor allen Dingen Raumbildnerin sei, und nur von diesem Gesichtspunkt aus recht verstanden werden könne — nun des näheren auszuführen und zu beweisen, wenden wir uns sogleich einem besonders bezeichnenden tatsächlichen Beispiel zu, um daran den Begriff solcher „Raumschöpfung" zu erörtern und zu klären: dem Palazzo della Ragione in Padua, dessen gewaltiger Saal unter dem Namen „Il Salone" bekannt ist (Abb. 72 und 73). Schon Goethe hat von dem eigenartigen Bauwerk einen tiefgehenden Eindruck empfangen, und er äussert sich in seiner italienischen Reise darüber folgendermassen: „Der Audienzsaal des Rathauses, mit Recht durch das Augmentativum Salone betitelt, das ungeheuerste abgeschlossene Gefäss, das man sich nicht vorstellen, auch nicht einmal in der nächsten Erinnerung zurückrufen kann. 300 Fuss lang, 100 Fuss breit und bis in das der Länge nach ihn deckende Gewölbe 100 Fuss hoch. So gewohnt sind diese Menschen, im Freien zu leben, dass die Baumeister einen Marktplatz zu überwölben fanden. Und es ist keine Frage, dass der ungeheure überwölbte Raum eine eigene Empfindung gibt. Es ist ein abgeschlossenes Unendliches, dem Menschen analoger als der Sternhimmel. Dieser reisst uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück". Nicht ohne Grund hat Fritz Schumacher in einem



Abb. 72. **Palazzo della Ragione in Padua, Innenansicht.**

vortrefflichen Vortrage über Goethes Verhältnis zur Architektur gerade diese Stelle als besten Beleg für Goethes feines Verständnis der Architektur als Kunst herangezogen; denn in der Tat ist in diesen Worten die tiefste Grundlage des architektonischen Schaffens angedeutet, die auch wir zum Ausgangspunkt nahmen. Rufen wir uns nochmals ins Gedächtnis zurück, was wir oben über die tatsächlichen Arbeitselemente der Architektur sagten: „Die ihr gegebenen Elemente sind ein Bauplatz mit Gottes freier Luft darüber und das erforderliche Baumaterial; damit mag sie nun nach Massgabe des vorliegenden Zweckes und der persönlichen Phantasie des Baumeisters schalten und walten. Sie schafft den Raum als Kunstwerk, indem sie ihn



Abb. 73. **Palazzo della Ragione in Padua, Aussenansicht.**

begrenzt und so gleichsam aus dem All herausschneidet; denn das Unendliche und Schrankenlose können wir nicht erfassen und darum auch nicht künstlerisch geniessen, und erst die Begrenzung gibt die Möglichkeit einer Gestaltung zum Kunstwerk". Sicherlich ist die Betrachtung der Innenansicht des mächtigen Paduaner Saales in Verbindung mit Goethes wundervollen Worten eine schlagende Bestätigung für unsere Auffassung, und so bietet gerade dieses Beispiel die willkommenste Gelegenheit, uns sogleich mitten in den Kern der Frage hineinzuversetzen. Liegt es doch hier fast greifbar zu Tage, dass der Ausgangspunkt der architektonischen Schöpfung eben die Raumidee war und nichts anderes, und zwar die Raumidee in ihrer einfachsten aber

darum nicht immer leichtesten Form, in der Form eines einzigen gewaltigen Raumes, der in sich das Kunstwerk begreift und bedeutet. Nichts mehr und nichts weniger war dem Meister hier als Aufgabe gestellt, als einen stolzen und feierlichen Versammlungsraum zu begrenzen und ihn innerlich und äusserlich harmonisch zur Erscheinung zu bringen — eine Aufgabe, wie sie in ihrer grossartigen Einfachheit sonst fast nur im Kirchenbau gestellt werden kann, der darum der Architektur immer die beste Gelegenheit zu freier typischer Entfaltung gegeben hat und hierdurch wiederum dem Forscher die klassischsten Beispiele für die Entwicklung der Baukunst überhaupt bietet. Wir tun also gut, dass wir auch unsererseits hier von einem solchen einfachen und einheitlichen Werk ausgehen, bevor wir an kompliziertere Gebilde herantreten. Wir dürfen uns dabei die Freiheit nehmen, das Gebäude als ein fertiges Gesamtkunstwerk zu betrachten, auch wenn wir uns als gewissenhafte Historiker zugleich bewusst bleiben, dass es in seiner jetzigen Gestalt mehreren Jahrhunderten seine Entstehung verdankt. — Es ist merkwürdig, mit wie einfachen Mitteln in diesem Raume die unbestreitbare grosse künstlerische Wirkung erzielt worden ist, der Goethe sich so verständnisvoll hingab und so beredten Ausdruck verlieh. Was den Eindruck bestimmt, sind eigentlich nur die fast glatten vier Wände und die riesige Spitzbogenwölbung, deren konstruktive Rippen frei und unverhüllt stehen gelassen wurden. Aber schon durch die blossen Verhältnisse dieser an sich so einfachen Elemente ist eine hochstrebende feierliche Wirkung erreicht, die recht wohl dem Sinne der nach harten Kämpfen selbständig gewordenen Stadtrepublik entsprechen mochte. Nicht wenig trägt zu diesem Eindruck auch die Lichtzuführung bei, welche unten durch Reihen dichtstehender Fenster die volle Helligkeit des Tages hereinströmen lässt, während die

Wölbung nur durch vereinzelte Öffnungen spärliches Licht erhält und in geheimnisvollem Dunkel bleibt. Es mag bei dieser Gelegenheit besonders darauf hingewiesen werden, wie wichtig überhaupt die Lichtführung für den gesamten Eindruck eines Raumes ist, worauf bei der Betrachtung eines Bauwerkes oft nicht genügend geachtet wird. Architektonische Schmuckmotive sind in dem mächtigen Saale nur ganz sparsam verwandt worden, sie beschränken sich eigentlich auf einen durchlaufenden Bogenfries über den Fenstern mit rhythmisch sich wiederholenden Wandpfeilern dazwischen — eine bemerkenswerte Tatsache für solche, die den Stil eines Bauwerks vor allem nach dem Ornament zu beurteilen pflegen; in reichem Masse ist dagegen die Malerei zum Schmucke der Wände gliedernd und belebend herangezogen worden, ohne jedoch die grosse und ruhige Flächenwirkung der glatten Mauern zu stören und aufzuheben. — Betrachten wir nun das Gebäude von aussen, so sehen wir dieselbe einfache und einheitliche Raumidee klar und deutlich verkörpert und zum Ausdruck gebracht. Das will und kann nichts anderes sein, als die äussere Hülle eines gewaltigen Saales, wie sie sich fast mit Notwendigkeit aus dessen innerer Raumgestaltung ergab. Dieselben glatten Mauern, dasselbe spitzgewölbte Dach, derselbe Rhythmus der Wandpfeiler unter dem Bogenfries. Dann aber tritt ein neues, feines und echt architektonisches Motiv hinzu: die offene, säulengetragene Loggia, die der hellen und lichten Fensterreihe des Innern vorgelegt ist und deren Eindruck im Gegensatz zum schweren, kraftvollen Dach nach aussen frei variiert. Es ist die Verbindung mit der Aussenwelt, die das vornehmste öffentliche Gebäude der Stadt ja doch immer aufrecht zu erhalten hatte, was hierdurch zum künstlerischen Ausdruck gelangt, ein freundliches, helles Sich-Öffnen des sonst so ernst abgeschlossenen Raumes, wie im Innern an gleicher Stelle

das volle Licht hereinflutet; so zeigt sich gerade hierin auch die freie schöpferische Phantasie des Architekten, die über die blosse konstruktive Umhüllung recht wohl selbsttätig, aber immer sinngemäss hinauszugehen vermag. Wenn wir noch kurz betrachten, wie nun das Ganze aus praktischen Gründen auf ein kräftiges Untergeschoss wie auf einen Sockel gestellt ist, und wie dieses mit einer derberen Wiederholung des Bogenmotives zugleich dem Durchgang und dem Marktverkehr dient, so haben wir in knappen Zügen etwa die hauptsächlichen Gesichtspunkte angedeutet, unter denen wir einer solchen einheitlichen Raumschöpfung von innen her gerecht zu werden vermögen. Zugleich aber haben wir erkannt, wie es tatsächlich die Raumidee als solche ist, der das architektonische Kunstwerk seine Entstehung verdankt, und wie dieselbe auch in einfachster Form innerlich und äusserlich harmonisch zur Erscheinung gelangen kann. Wir wollen dieses einfache und typische Beispiel recht gut im Gedächtnis behalten, denn es sagt uns über das Wesen der Architektur als Kunst, über das was man architektonischen Stil an sich nennen kann, alles was wir zunächst zu wissen brauchen, und wir dürfen mit dieser grundsätzlichen Erkenntnis nun an weitere und reichere Beispiele, an manche Einzelheiten des architektonischen Schaffens herangehen, um auch seine Möglichkeiten und Grenzen näher kennen zu lernen. —

Es ist ja leider eine unbestreitbare Tatsache, dass von allen Künsten heutzutage die Architektur das geringste wirkliche Verständnis findet, während sie in früheren Jahrhunderten den Kern und Mittelpunkt alles künstlerischen Schaffens und alles künstlerischen Interesses gebildet hat. Unsere einseitig historische Gelehrsamkeit ist es wohl zum guten Teil mit gewesen, die hieran die Schuld trug und uns verleitet hat, lange Zeit die äusseren Merkmale mit dem künstlerischen Wesen zu verwechseln

und uns in rein verstandesmässiger Aufnahme der einzelnen Kennzeichen historischer Stilarten zu erschöpfen, anstatt den Geist des architektonischen Kunstwerkes von innen her zu begreifen. So hatte denn Adalbert Mathäi nur zu recht, als er in seinem höchst lesenswerten Aufsatz über den ästhetischen Genuss am Bauwerk (Kunst für Alle, 16. Jahrg. Heft 5) schrieb: „Die Zeit ist noch nicht lange vorbei — wenn sie überhaupt schon völlig überwunden ist — wo der Niederschlag der Eindrücke, die die grossen Bauepochen des Mittelalters hinterlassen hatten, sich auch bei Leuten, die sonst gewohnt sind, auf den Kern einer Sache zu gehen, in dem Satze konzentrierte: Der romanische Bau hat rundbogige und der gotische spitzbogige Fenster. Das ist mir immer vorgekommen, als ob jemand auf die Frage: Wie unterscheiden sich Deutsche und Franzosen? antworten wollte: Die Franzosen haben rote Hosen und die Deutschen schwarze. — Denn erstens ist das nicht durchweg zutreffend, und zweitens trifft es nicht das Wesen der Sache. Jener Satz ist ungemein charakteristisch für das Verhältnis der Laienwelt zur Baukunst. Er beweist, dass man beim Betrachten nicht das Wesenhafte, sondern eine Äusserlichkeit ins Auge fasste. Gäbe man zur Antwort: Im romanischen Bau hatte ich eine beschauliche, vielleicht etwas gedrückte Stimmung, im gotischen wurde die Seele frei, die Stimmung gehoben, so lieferte man doch den Beweis, dass das Gemüt beim Schauen etwas abbekam, und man käme dem Wesen dieser Bauweisen schon viel näher". Wir wollen uns im Anschluss hieran selbst davon zu überzeugen suchen, wie auch bei den „historischen Baustilen" das Entscheidende und Unterscheidende der künstlerischen Wirkung in erster Linie in der Raumbildung zu suchen ist, und zwar wollen wir gleichfalls einen romanischen und einen gotischen Raum dabei zu Grunde legen. Freilich darf nicht übersehen werden,



Abb. 74. Schottenkirche in Regensburg, Innenansicht.

dass Abbildungen uns nur eine sehr unvollkommene Wiedergabe eines Raumeindruckes geben können, denn darin eben liegt der gewaltige Unterschied zwischen Bild und Bauwerk, dass wir dort nur eine Raumvorstellung in der Fläche empfangen, hier aber uns wirklich vom Raum selbst umschlossen fühlen, den wir zugleich durchschreiten und in Beziehung zum eigenen Körper empfinden, indem wir ihn mit dem Auge wahrnehmen. Der Genuss am Bauwerk ist daher, namentlich bei komplizierteren Anlagen und Raumgruppen, überhaupt nur als eine Folge wechselnder und zusammenwirkender Eindrücke denkbar, ähnlich einer Musikaufführung, so dass Schlegels bekannte Bezeichnung der Architektur als „gefrorne Musik" auch in dieser Hinsicht vieles Treffende enthält, obwohl er selbst sie wohl mehr in Bezug auf die Harmonie der Bauglieder, auf die Tektonik im einzelnen gemeint hat. Immerhin weiss der rechte Kapellmeister auch hier aus Grundriss oder Aufriss wie aus einer Partitur die entscheidenden Töne herauszulesen, und auch unsere Abbildungen werden uns deshalb, recht betrachtet, doch einige

Anhaltspunkte zu bieten vermögen. Den Typus einer romanischen Basilika bietet uns die Schottenkirche in Regensburg (Abb. 74) dar, die 1180 vollendet wurde. Wir sehen durch ein flachgedecktes, von Säulen und Pfeilern getragenes Mittelschiff in die halbrunde Apsis, während zu beiden Seiten niedrigere, gewölbte Seitenschiffe mit kleinen Fenstern sich hinziehen. Auch die schwere, massige Obermauer des Hauptschiffes ist nur von verhältnismässig unbedeutenden Lichtöffnungen durchbrochen, und wirkt durchaus als grosses, geschlossenes Ganzes von fast erdrückender Wucht, der die gedrungenen Pfeiler und Säulen mit aller Kraft den nötigen Widerhalt bieten müssen. Die Höhe ist im Verhältnis zur Breite nur mässig, alle Proportionen wohl abgewogen und streng aneinander gebunden, und ruhig aber unaufhaltsam wird der Blick durch die perspektivisch sich verjüngende Stützenreihe, durch die glatten Obermauern, durch Fussboden und flache Decke in der massgebenden Richtung: der Tiefenachse, geführt, nach dem Altar und dem durch Schranken abgetrennten Sitz der Geistlichen, der unnahbaren Mittler zwischen Gott und Menschen. Rechnen wir dazu noch ein weihevolles Halbdunkel, bei der gottesdienstlichen Handlung durch Kerzen nur teilweise erhellt, so können wir uns unschwer in die ruhige, beschauliche Stimmung versetzen, die ein solcher Raum hervorruft und die auch seinen Erbauern vorgeschwebt



Abb. 75. Schottenkirche in Regensburg, Aussenansicht.

haben muss. Alles ist einheitlich und geschlossen, aber auch von jener strengen regelmässigen Gebundenheit, die keine freie Regung aufkommen lässt. „So wird der romanische Stil der künstlerische Ausdruck einer Zeit, in der ein kräftiges Volk gebunden lag unter einem theokratischen System, in dem der Mensch, eingespannt in klösterlichen und ständischen Zwang, zu einer individuellen Entwicklung nicht kam, sondern nur Wert hatte als Teil eines grossen harmonisch unter Papst und Kaiser ruhenden Ganzen.“ (Matthäi.) Wie das Innere, so ist auch der Aussenbau: ruhig, schlicht und kraftvoll zeigt er in dem erhöhten Mittelschiff und den niedrigeren Seitenschiffen klar die Anlage des Inneren, und nur bevorzugte Stellen, wie das bekannte Portal, tragen reicheren, aber ebenfalls schweren und wuchtigen Schmuck, der nach Form und Inhalt auch seinerseits ganz den in Schematismus und Symbolik eng befangenen Geist des früheren Mittelalters widerspiegelt (Abb. 75). So sind denn diese Einzelformen nichts anderes als der selbstverständliche Ausfluss der gleichen inneren Gesamtstimmung, der der ganze Raum als solcher den künstlerischen Ausdruck verlieh, und sicherlich ist es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, wie da jedes Glied sich diesem Gesamteindruck einordnet und ihn dadurch hebt und verdeutlicht. Wenn man in diesem Sinne den Rundbogen romanisch und den Spitzbogen gotisch nennen will, so mag das angehen; nur muss man sich dabei gegenwärtig halten, dass der entscheidende Faktor ein anderer ist. —

Nur 100 Jahre nach der Vollendung der Schottenkirche, 1275, ward in derselben Stadt der Grundstein zu einem neuen Bauwerk gelegt, das einen ganz veränderten Raumsinn zum Ausdruck bringen sollte, zu dem prächtigen Dom, der heute mit seinen erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollendeten hochstrebenden Türmen dem Stadtbild von Regensburg schon von weitem das

charakteristische Gepräge gibt. Was aber war inzwischen geschehen, welche bedeutsame Entwicklung hatte ihren Abschluss gefunden! Vernichtet war das römische Kaisertum deutscher Nation, schmählich unterlegen im Kampfe mit der Allmacht der Kirche, und wenige Jahre zuvor war Konradins, des letzten Hohenstaufen, Haupt unter dem Beil des Henkers gefallen. Der Zerfall des Reiches in einzelne Territorien war damit besiegelt, geistliche und weltliche Fürsten nicht nur, sondern auch höhere und niedrigere Adlige suchten selbstherrlich ihre Macht auszudehnen, soweit sie eben vermochten. Daneben aber hatte sich in den aufblühenden Städten immer kräftiger ein neues Element entwickelt, das nun als massgebende und nicht zu umgehende Macht gleichberechtigt mit auf den Plan tritt: das Bürgertum, das erst jetzt als ein eigener, selbstbewusster Stand den anderen zur Seite tritt und sein Recht geltend macht. War doch in dieser gesetzlosen Zeit der Zusammenschluss zu wohlgeordneten, kraftvollen Gemeinwesen fast die einzige Rettung vor dreister Gewalttat, und zudem hatte die alles erschütternde Bewegung der Kreuzzüge frisches Leben, Anregung in Fülle, Kenntnis ferner Länder und Sitten und dadurch einen freieren Zug überhaupt mit sich gebracht. So kam in Deutschland die allgemeine Stimmung der neuen Bauweise begierig entgegen, die von Frankreich her eindrang und rasch das Feld eroberte, und die gotischen Kathedralen der Städte sind es vor allem, die hiervon Zeugnis ablegen. Auch Regensburg war im 13. Jahrhundert freie Reichsstadt geworden, stolzer Bürgersinn ist es, dem auch sein Dom die Entstehung verdankt. Fast möchte man sagen, dass man dies auf den ersten Blick erkennt, wenn man unsere Abbildung 76 mit dem vorigen Beispiel vergleicht. Wie anders wirkt dieser mächtige Raum auf uns, als die von schottischen Mönchen erbaute Klosterkirche, und doch ist es nicht etwa der Unterschied



Abb. 76. Dom zu Regensburg, Innenansicht.

in der positiven Grösse allein, der dies bedingt, sondern der Raumeindruck selbst ist deshalb ein anderer, weil aus einem neuen Raumgefühl heraus auch neue und veränderte Raumverhältnisse geschaffen wurden. Vor allem springt es sofort in die Augen, welche andere Rolle hier die Höhe neben der Ausdehnung in die Tiefe spielt — so stark, dass der Blick unwillkürlich zuerst nach oben gezogen wird und der Eindruck eines allgemeinen, freien Emporstrebens dadurch entsteht. Die freie, leidenschaftliche Entfaltung der Seele, wie sie die Kreuzzüge mit sich gebracht hatten und wie sie dem engeren Gesichtskreis des früheren Mittelalters noch fremd war, kommt dadurch zu geradezu elementarem Ausdruck, und die von technischen Fortschritten geförderte unerbittliche Logik der Konstruktion deutet auf ein neues Geschlecht von suchenden, strebenden, zielbewussten Menschen hin. Denn auch hier wiederum dienen die Einzelformen nur der künstlerischen Gesamtidee, deren Wesen in der Raumbildung selbst liegt. Alle diese Pfeiler und Dienste, die jede Horizontale durchschneiden, diese Gurte und Rippen, Bögen und Füllungen tragen nur dazu bei, den Eindruck der



Abb. 77. Dom zu Regensburg, Aussenansicht.

Höhe, des Aufsteigens und Emporstrebens noch stärker zu betonen und hervortreten zu lassen, alle Lasten sind durch die überströmende Kraft der Stützen überwunden und aufgehoben, und die mächtigen Fenster, die die Wände fast ganz auflösen, lassen, wenn auch durch farbiges Glas mystisch gedämpft, überall das Licht des Tages herein. Vom Aussenbau gilt das Gleiche (Abb. 77): jede Einzelform strebt nach oben, die Fenster, Wimpergen, Fialen, Strebepfeiler und wie sie alle heissen, und wie in überschüssiger Kraft dieses drängenden Lebens spriessen überall die Krabben und Kreuzblumen hervor. Und da das Langhaus namentlich in der Seitenansicht trotz des hohen Giebels am Querhaus noch nicht deutlich genug die Höhenrichtung betonen konnte, sind der Westseite die beiden mächtigen Turmpyramiden vorgestellt, deren hochstrebende Formen uns so recht den Eindruck erwecken, dass sie „zum Himmel ragen“. —

Diese allgemeinen Beispiele mussten vorausgeschickt werden, um zunächst einmal zu zeigen, was architektonischer Stil überhaupt ist: eine künstlerische Bewältigung des Raumes; diesen Massstab müssen wir bei der Betrachtung jedes histori-

schen Stiles im Auge behalten, und bei jeder Forderung für die Weiterentwicklung unserer heutigen Baukunst berücksichtigen. Gibt es doch zahlreiche architektonische Aufgaben, die überhaupt nur in der Bildung eines Innenraumes sich erschöpfen und das Äussere fast ganz vernachlässigen; schon das von Läden und Werkstätten umgebene römische Wohnhaus gehörte hierher, und von neueren Beispielen wäre etwa Riemerschmids innen so vortreffliches, nach aussen ganz in einen Häuserkomplex eingebautes „Münchener Schauspielhaus" zu nennen, das gewiss eine architektonische Leistung hohen Ranges bedeutet. Das Verhältnis des Menschen zum Raume ist es, was das künstlerische Wesen der Baukunst ausmacht und der schöpferischen Phantasie des Architekten zum Ausgangspunkt dient. Die Raumwirkung meinen wir auch in erster Linie, wenn wir von der „Stimmung" eines Bauwerkes sprechen, durch die erst der blosse praktische Nutzbau — gleichsam das Naturprodukt — zum Kunstwerk gebildet wird, und die einzelnen architektonischen Ausdrucksformen, mögen sie noch so bezeichnend das Stützen und Lasten, das Ruhen oder Streben versinnbildlichen, sind nur im Zusammenhang hiermit berechtigt und verständlich. Adolf Hildebrand hat sich in seinem Problem der Form auch hierüber ausgesprochen. Er sagt dort: „Unser Verhältnis zum Raum findet in der Architektur seinen direkten Ausdruck, indem an Stelle der Vorstellung von blosser Bewegungsmöglichkeit im Raum ein bestimmtes Raumgefühl erweckt wird, und indem an Stelle der Orientierungsarbeit, welche wir der Natur gegenüber vollziehen, ein Raum derart gegliedert wird, dass wir durch den Eindruck auf das Auge dieser Arbeit enthoben sind. Wie bei der plastischen Gestaltung werden Bewegungsvorstellungen erweckt, welche als Gesichtseindruck zu ihrer Wirkungseinheit gelangen sollen. Der Raum selbst, im Sinne der Daseinsform,

geht in eine Wirkungsform für das Auge über*. — Andererseits wird durch die Funktionsvorstellungen, wie die des Tragens und Liegens, die Masse als eine agierende empfunden und dadurch lebendig. Diese Funktionsvorstellungen sind an gewisse Wirkungsformen gebunden und werden zu bestimmten Verhältniswerten erst innerhalb des Wirkungsganzen als Raumbild. Die Funktionsvorstellungen allein führen deshalb auch hier zu keiner künstlerischen Form, sondern stellen nur einen zu formenden Inhalt dar. Die eigentlich künstlerische, d. h. raumgestaltende Tätigkeit ist auch hier unabhängig von den Funktionsvorstellungen, während umgekehrt die Funktionsvorstellung erst innerhalb eines bestimmten Wirkungsganzen als Raumwert sich zu bestimmter Form entwickeln kann und zu Bauformen, wie die Säule, Gesimse usw. führt". — Damit ist nun einem weitverbreiteten Missverständnis der Boden entzogen, das selbst in sonst sehr scharfsinnigen ästhetischen Ausführungen oftmals nicht ganz vermieden ist: der Verwechslung von Tektonik mit Architektur, der Auffassung, als sei die Durchbildung der Masse (des Baumaterials) das entscheidende künstlerische Moment, und nicht vielmehr die Bildung des Raumes, den sie begrenzt.

Wenn wir somit das Wesen des Bauwerkes entschieden in erster Linie von innen nach aussen begreifen möchten, so ist darum die Gestaltung der umschliessenden Masse, der Bauglieder im besonderen, keineswegs unwichtig oder wertlos, wie wir bereits bei unseren Beispielen aus romanischer und gotischer Baukunst deutlich genug erkannt haben. Wie die tektonischen Formen in rechter Verwendung den vorliegenden Raumgedanken klären und steigern können, so kann ihr Missbrauch denselben schwächen

---

* Vgl. hierzu aber Seite 140, wo gezeigt ist, dass der Genuss eines Bauwerkes eine Folge von solchen Eindrücken ist.

oder aufheben, so dass sie stets nur im Zusammenhang mit dem Ganzen betrachtet und recht verstanden werden können. Die Tektonik ist nicht die Idee des architektonischen Kunstwerkes, wohl aber die Sprache, in der diese Idee sich äussert; von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir uns natürlich auch hier näher mit ihr beschäftigen, und werden ihr gerade auf solche Art am besten gerecht werden können. — In der Tat haben wir auch zu der Materie, von der der Raum gebildet wird, ein persönliches, künstlerisches Verhältnis, das nicht ohne Einfluss auf die Gesamtwirkung sein kann. Weder der Künstler noch der ästhetisch geniessende Beschauer steht ihr kalt und gleichgültig gegenüber, sondern der eine legt nach Massgabe seiner eigenen Organisation, seines eigenen Körper- und Lebensgefühles eine Art lebendiger physischer Kraft und seelischer Ausdrucksfähigkeit in sie hinein und der andere liest sie aus ihr heraus. Nicht als ob wir wirklich an die schweren, durch die Technik bewältigten Massen dabei dächten oder tatsächlich einen steten Kampf von Stütze und Last, eine selbständige Tätigkeit der Materie zu sehen vermeinten, sondern, ähnlich wie bei der Plastik, mehr im Sinne einer latenten Kraft, die von innen her gleichsam die Glieder schwellt und so einen gewissen Funktionsausdruck gewährt. Gerade hierin ist der freien, schöpferischen Phantasie des Künstlers der weiteste Spielraum geboten, und wie er in der Raumbildung über den blossen Nutzbau hinaus eine persönliche Empfindung zu verkörpern weiss, so macht er auch diese tektonischen Elemente der eigentlichen künstlerischen Absicht dienstbar, indem er frei und selbständig nach seiner eigenen inneren Vorstellung mit ihnen schaltet. Es wäre also sehr falsch, wollte man die Tätigkeit des Architekten mit der blossen Bewältigung der Konstruktion für erschöpft halten; im Gegenteil, so wichtig und notwendig diese ist, so beginnt doch die künstlerische Arbeit erst dort,

wo die rein konstruktive aufhört, und ein nacktes Zweckmässigkeitsprodukt in der Architektur ist ebensowenig ein Kunstwerk zu nennen, als eine rohe Naturabschrift in der Malerei oder Plastik. Auch hier also finden wir ein materielles und ein geistiges Element betätigt, deren harmonische Durchdringung erst das Kunstwerk ergibt, und ein praktisches Beispiel kann vielleicht auch dafür einen gewissen Anhalt bieten. — In Ludwig Dettmanns bekanntem Bilde „Feierabend" (Abb. 78) sehen wir eines jener primitiven hölzernen Glockengerüste vor uns, wie sie an der deutschen Meeresküste gelegentlich als Ersatz der Kirchtürme errichtet werden — ein einfaches Balkengestell, das zu ebener Erde stehend die Glocken trägt, und lediglich die notwendigsten konstruktiven Teile enthält. An sich ist ein solches Gerüst durchaus richtig konstruiert und ganz zweckentsprechend ausgeführt; denn um die Glocken frei schwingend aufzuhängen, so dass sie geläutet werden können, ist wirklich nichts weiter nötig als dieses Balkensystem, und in der weithin frei sich erstreckenden Ebene hört man den Schall schon weit genug, auch wenn er nicht aus grosser Höhe ertönt, ja wegen des starken Windes erscheint ein hoher Glockenturm dort nicht einmal besonders empfehlenswert. Trotzdem werden wir die vorliegende Lösung der Aufgabe keinesfalls eine künstlerische nennen dürfen, denn es fehlt völlig die persönliche Phantasie, die Durchgeistigung des Stoffes, die wir immer wieder als Grundzug alles künstlerischen Schaffens erkannten, und ein Gegenbeispiel macht dies noch klarer. Abbildung 79 zeigt den Glockenturm des gotischen Rathauses in der kleinen französischen Stadt Saint-Antonin, der zu oberst deutlich erkennbar den Glockenstuhl trägt. Es ist die gleiche einfache Balkenkonstruktion, wie vorhin, und dieselbe ist auch nicht etwa versteckt, sondern offen sichtbar zum Ausdruck gebracht. Aber das Ganze ist einem künstlerischen Ge-



Abb. 78. Glockengerüst in Mecklenburg. Nach Ludwig Dettmanns Bild „Feierabend".

danken eingefügt, der weit über die blosse Zweckmässigkeit hinausgeht und dadurch die Bedeutung jedes einzelnen Teiles hebt und betont. Freilich war es zunächst ein Gebot der Nützlichkeit, die Glocken hoch oben aufzuhängen, damit ihr Schall weit über die Dächer der Stadt überall gehört werden könne, aber die Art, wie dies geschehen ist, zeigt dabei eben doch eine selbständige und künstlerische Durchdringung des gestellten Problems. Auf ausladenden Konsolen erhebt sich ein gesonderter Oberbau des Turmes, der zunächst den Raum für den Türmer enthält und darüber den Raum für die Glocken, eine wirkliche „Glockenstube", wie wir es nennen. Das rein konstruktive Balkengerüst fügt sich ungezwungen diesem künstlerischen Gerüst ein, dessen Pfeiler und Säulen das schützende Dach tragen, und die

beiden Elemente erscheinen so einfach und selbstverständlich miteinander verschmolzen, dass keinerlei Misston, sondern ein beruhigendes und befriedigendes Gefühl dadurch entsteht. Zugleich aber ist der ganze Turm damit ein wohldurchdachter klarer Raumorganismus, ja das künstlerische Symbol hochstrebender selbstbewusster Kraft geworden, und sein Erbauer hat mehr damit gegeben, als die blosse technische Aufgabe der erhöhten Aufhängung der Glocken allein es forderte. So zeigt dieser einfache Fall ganz treffend, wie der Künstler die Materie, die Konstruktion, den Zweck — kurz das Naturprodukt auch auf dem Gebiete der Architektur seiner eigenen künstlerischen Vorstellung unterordnet, und wie eben dadurch die architektonische Schöpfung trotz der an sich so starren und unorganischen Stoffe, aus denen sie entsteht, einen ganz

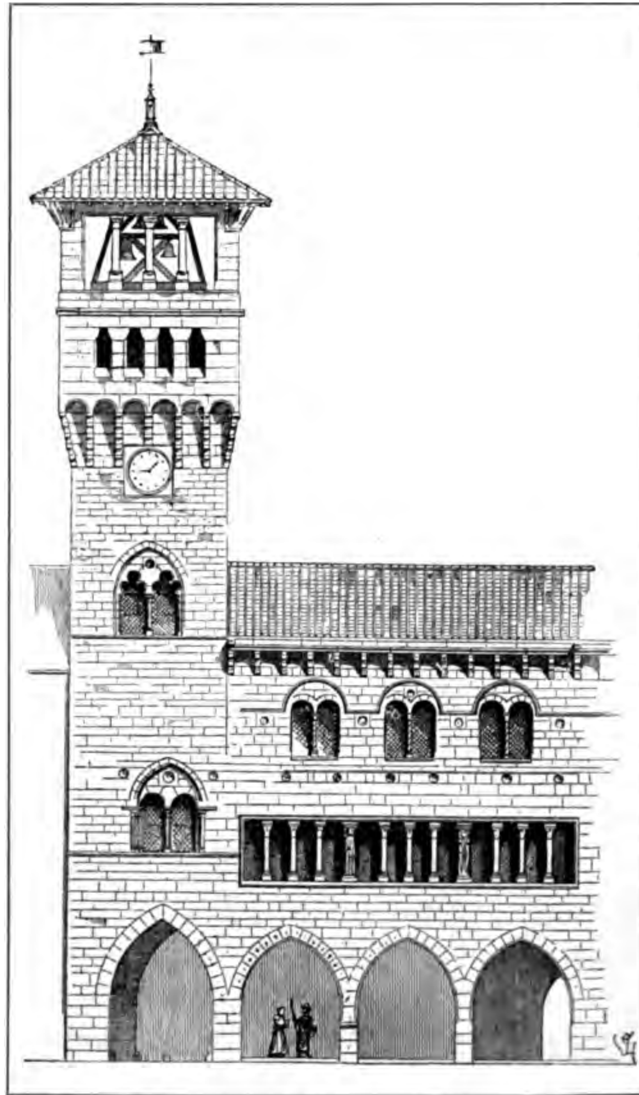


Abb. 79. Glockenturm am Rathaus in Saint-Antonin.

persönlichen, lebendigen Ausdruck gewinnen kann, ohne den praktischen Zweck dabei zu verleugnen. Diese innere Belebung kann sich schon in der Gesamterscheinung eines Bauwerkes klar äussern, und sehr richtig bemerkt Wölfflin*, dass unser Sprachgebrauch höchst bezeichnend sagt: dort liegt die Gemäldegalerie, aber: dort steht der Turm, und dass wir ganz selbstverständlich von dem ernsten, feierlichen, düsteren oder freien, leichten, heiteren Ausdruck eines Gebäudes sprechen, ja wohl gar sagen, das Münchener Finanzministerium „runzle die Stirn" mit seiner derben Rustika über den Fenstern. Aber auch ganz bis ins einzelne hat der künstlerische Geist die architektonischen Formen mit solcher „anthropomorphen" Auffassung durchdrungen und dadurch, nach Ort und Zeit verschieden, eine Symbolik der Bauglieder herausgebildet, die als deutliche und klar entwickelte Sprache vom Künstler gesprochen und vom Beschauer verstanden wird. So allgemein bekannt diese Tatsache an sich ist, so mögen doch des Zusammenhanges wegen einige Belege dazu auch hier ihren Platz finden. — Das klassische Beispiel hierfür ist und bleibt die antike Architektur, die im griechischen Tempel ein Gebilde von so reinem und einheitlichem Zusammenwirken aller Glieder zu einem harmonischen Ganzen entwickelt hat, wie es seitdem nicht übertroffen worden ist. Abbildung 80, der berühmte Poseidontempel zu Pästum, veranschaulicht das deutlich. Ein einziges ausdrucksvolles Motiv beherrscht das Ganze: der Gegensatz des schweren, gewaltig lastenden Gebälks und der starken, stämmigen Säulen, die es tragen. Und wie um deren innere, elastische Kraft, mit der sie sich dem Druck von oben entgegenstemmen, sichtbar vor Augen zu führen, haben sie jene leichte Schwellung des Schaftes und jene weich vermittelnde Rundung des Echinus am Kapitäl erhalten, die einen grossen Teil des befriedigenden und selbstverständlichen Ein-

* Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München 1886.



Abb. 80. Poseidon-Tempel zu Pästum.

drucks bedingen, der durch ein solches Bauwerk hervorgerufen wird. Zugleich aber bildet die Säulenreihe in ihrer Gesamtheit eine Art Vermittlung zwischen der freien offenen Wirklichkeit und dem geschlossenen Kern des Tempelinnern; sie öffnet sich gleichsam nach aussen und lädt zum Betreten ein. Im Giebel endlich, der doch zunächst nichts anderes ist als das einfache Ergebnis des zum Ablauf des Regenwassers schräg gestalteten Daches, wird zugleich ein wichtiges künstlerisches Element herausgebildet: eine Art Stirn des Gebäudes, durch welche die an sich weniger sprechende Schmalseite doch deutlich als das charakterisiert wird was sie ist, als Hauptfront, als Eintrittsstelle zum Heiligtum, wie dies späterhin mit Hilfe der Skulptur noch weit stärker betont wurde. Die ionische Bauweise hat das Spiel der Kräfte zwischen Säule und Gebälk noch feiner und eleganter

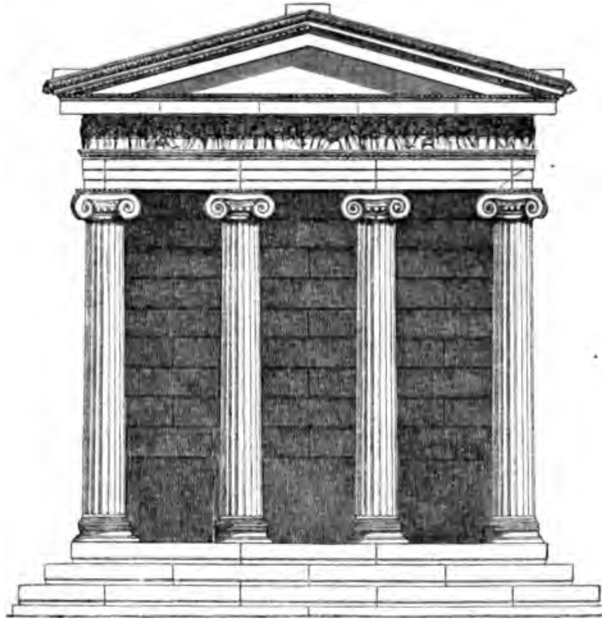


Abb. 81. Jonisches Säulen-System (Nike-Tempel in Athen).

symbolisiert, wie Abb. 81 zeigt. An Stelle des einfachen, glatten Echinus des Kapitäls ist die Volute getreten, die sich unter der Last des Architravs förmlich zu biegen und zu rollen scheint und doch wieder die federnde Elastizität einer Spirale besitzt, und auch die Basis versinnbildlicht nochmals den Gegensatz zwischen dem lastenden Druck und der eigenen Energie der Säule, in dem Wechsel zwischen herausquellendem Wulst und straffer Einschnürung. Mit Bezug auf derartige Erscheinungen kann man also sehr wohl von einer „Kraft- und Bewegungsillusion" im Bauwerk sprechen, nur darf man nicht meinen, dass damit das Wesen der Architektur als Kunst erschöpft ist oder der tiefinnere Genuss erklärt wird, den der Anblick eines derartigen Bauwerkes hervorruft. — Von solcher symbolischer Beseelung der Bauglieder bis zur wirklichen Personifikation war kein weiter Schritt, und derselbe wurde auch alsbald getan. Die tragende Säule wurde zum tragenden Menschen, zur Karyatide, wie an der reizenden Vorhalle des Erechtheions in Athen (Abb. 82). Es ist aber wohl nicht überflüssig ausdrücklich darauf hinzuweisen, wie sehr diese Figuren doch Teile des architektonischen Gesamtaufbaues geblieben sind, und in ihrer ruhigen Geschlossenheit ganz den Eindruck vermenschlichter Säulen festhalten, so dass auch sie wie aus schwellender

innerer Kraft mühelos das schwere Gebälk tragen. Sehr klärend ist in dieser Beziehung ein vergleichender Blick auf jene gewaltigen Portalfiguren die das Barock so liebte, Menschen von riesiger Gestalt und Muskelkraft, die mit ungeheurer Anstrengung sich gegen die wuchtende Masse des Mauerwerkes anstemmen und in ihrer scheinbar wirklichen Tätigkeit trotz aller Energie der Erfindung und Virtuosität der Ausführung doch nur einen beunruhigenden, ja quälenden Eindruck hervorrufen, weil sie eben im letzten Grunde nicht architektonisch, sondern nur plastisch empfunden sind, nicht aus der Masse selbst gleichsam organisch entwickelt, sondern zu ihr hinzugefügt und sogar in Gegensatz gebracht wurden, indem sie handelnd ihr gegenüber auftraten (Abb. 83, vom Palais Clam-Gallas in Prag). So haben denn schon die Griechen die symbolische Sprache der Bauglieder, ihre natürliche und ausdrucksvolle Scheidung in tragende und getragene, in sicher fussende und leicht bekrönende Teile, in höchster Konsequenz und zu reinster Wirkung entwickelt, und lange Zeit ist man geneigt gewesen diese eine Sprache für die einzig richtige und massgebende zu halten, besonders seitdem Böttichers „Tektonik der Hellenen" und Sempers Schriften das System in seiner ganzen einfachen Notwendigkeit und Folgerichtigkeit klar vor Augen geführt hatten. Man vergass dabei, dass auch anderen Völkern seit alters her eine solche Sprache geläufig und eigentümlich gewesen ist; wachsen doch schon beim altgermanischen Hause die Rossköpfe am Dachfirst wie von selbst heraus, um die Bekrönung des Giebels zu versinnbildlichen, und phantastisch geschnitzte Köpfe bezeichnen die Stelle, wo das Ende des Balkens — der Balkenkopf — an unseren Holzbauten zu Tage tritt, der gotischen Wasserspeier und ähnlicher Personifikationen von Bauteilen gar nicht zu gedenken. Vor allem aber vergass man dabei nur zu leicht wiederum eins,



Abb. 82. Karyatidenhalle vom Erechtheion in Athen.

dass nämlich die tektonische Hülle überhaupt nicht das Wesen des Bauwerkes ausmacht, dass sie also auch demselben nicht beliebig umgelegt werden kann, sondern aus dem gesamten Raumgedanken harmonisch entwickelt werden muss und mit diesem nach Ort und Zeit, nach Nationalität und Individualität verschieden sein wird. Hermann Muthesius führt in seiner vortrefflichen Schrift „Stilarchitektur und Baukunst“ sehr bezeichnende Fälle dafür an, auf welche Abwege das mechanische Nachbeten fremder Formensprache, sei sie an sich auch noch

Abb. 83. Karyatiden vom Palais Clam-Gallas in Prag.



Abb. 84. Schornstein am Parlamentsgebäude in Wien.

so vollendet, leiten kann. So komponierte H. W. Inwood in London einen Kirchturm auf die Weise, dass er auf eine Kopie der Säulenhalle des Erechtheions den Turm der Winde in Athen und darauf wieder als Bekrönung das Denkmal des Lysikrates setzte. Zum mindesten aber muss man die fremde Ausdrucksweise nicht nur äusserlich beherrschen, sondern durchweg ihrem Geiste nach durchdringen, sonst verfällt man leicht in so offenbare Stilfehler wie Hansen an seinem Wiener Parlamentsgebäude, wo der hohe Schornstein der Heizung in die Form einer mächtigen ionischen Säule gekleidet ist, auf der nur ein schüchterner, altarähnlicher Aufsatz steht (Abb. 84). Wenn wir uns wiederholen, was oben über die Form des ionischen Kapitäls als Ausdruck seiner Funktion, des Gebälktragens, gesagt wurde, so werden wir ohne weiteres erkennen, dass eben dieses Kapitäl als freie Endigung absolut nicht am Platze ist, dass also ein grober grammatischer Fehler in der Formensprache vorliegt, genau so störend für feinfühlige Naturen, wie wenn jemand im

Lateinischen ut mit dem Indikativ konjugiert. Wer heisst uns moderne Menschen aber auch Lateinisch oder Griechisch sprechen, da sich doch so viele erst unserer Zeit eigentümliche Begriffe, wie gerade der Schornstein einer Zentralheizung, in die toten Sprachen ohne Zwang gar nicht übertragen lassen; reden wir wie uns der Schnabel gewachsen ist, so wird uns dergleichen nicht passieren. —

In besonderer Weise hat bekanntlich die Baukunst der römischen Kaiserzeit die griechische Säulenordnung für ihre Monumentalbauten übernommen und sinngemäss verarbeitet, wie wir das am deutlichsten etwa am Kolosseum (Abb. 85) verfolgen können. Zunächst fällt wohl auf, dass die Säulen nicht mehr frei stehen, sondern einen Teil der Wand bilden, der sie als Halbsäulen und Pilaster eingegliedert sind. Der geschlossenen Wand, wie der praktische Zweck dieser Bauten sie forderte, wird dadurch die ganze künstlerische Ausdrucksfähigkeit der Säulenhalle gegeben, der Begriff des Stützens und Tragens auch in ihr klarer und deutlicher zur Anschauung gebracht, als es die blosse glatte Fläche vermöchte. Denn der Ausdruck innerer Kraft bleibt auch mit der Halbsäule, mit dem Pilaster, für uns verknüpft, und beruhigender, klarer ist dadurch die Tatsache versinnbildlicht, dass das Obergeschoss, das Dach, wirklich getragen wird, auch wenn die Mauer an sich dazu vollkommen genügend ist. Dem wirklichen Gerüst stellt die Phantasie des Künstlers gleichsam ein ideelles Gerüst des Bauwerkes gleichberechtigt gegenüber, und er erreicht damit eben einen klareren und deutlicheren Eindruck des gesamten tektonischen Aufbaues, als durch die blosse technische Bewältigung der Masse allein. Wir brauchen am Kolosseum nur die wohlerhaltene Aussenmauer links mit dem freigelegten konstruktiven Kern rechts zu vergleichen um über diese Verschiedenheit der Wirkung Klarheit



Abb. 85. Das Kolosseum in Rom.

zu gewinnen; auch der Architekt kann in seiner Weise, wie der Maler und der Bildhauer, das für ihn Wesentliche betonen und das Nebensächliche zurücktreten lassen. Und noch etwas können wir aus diesem Beispiel erkennen: die verschiedenen Säulenordnungen haben ihrerseits wieder den Begriff grösserer Schwere oder Leichtigkeit angenommen und dienen demgemäss zur Charakterisierung der verschiedenen Stockwerke. Zu unterst die gedrungene, ruhige dorische Säule, darüber die leichtere ionische, und endlich die zierliche, elegante korinthische — eine Symbolik der Bauglieder, die in echt künstlerischer Ausdrucksweise die beruhigende Empfindung erweckt, dass die Massen nach oben zu leichter werden, dass jedes untere Geschoss das nächst höhere bequem zu tragen vermag.



Abb. 86. Palazzo Giraud in Rom. Von Bramante.

Die Meister der Hochrenaissance in Italien haben dann später dieses Gerüst von Gesimsen und Pilastern, diese Stufenfolge der Säulenordnungen übernommen und systematisch auf das Höchste ausgebildet, und gerade das Kolosseum war es — neben dem Theater des Marcellus — woran sie hauptsächlich ihre Studien hierfür gemacht haben. Bramante vor allem, dessen Palazzo Giraud in Rom Abbildung 86 wiedergibt, bedeutet den Gipfelpunkt jener klassischen Kunst, die die vollendete Harmonie auch der äusseren Gestaltung des Bauwerkes, das gemessenste Gleichgewicht der tektonischen Glieder unbedingt erstrebte. Um das zu erreichen, zog man wohl selbst, wie in unserem Beispiele, zwei Geschosse durch eine einzige Pilasterordnung zu einer Einheit zusammen, und fast leidenschaftlich wurde die Frage disku-

tiert, ob das Kranzgesims als Abschluss des obersten Stockwerkes allein oder des gesamten Baues aufzufassen und zu behandeln sei. Man würde jedoch sehr fehlgehen, wollte man solches Streben nur aus der Nachahmung der Antike erklären; die Gesinnung, die sich darin ausspricht, lag vielmehr ebensowohl in der Zeit selbst, und die Aufnahme aller dieser antiken Elemente konnte nur deshalb so rasch und so selbstverständlich erfolgen, weil der Boden schon wohl dazu bereitet war. Schon die Frührenaissance hat jenes aufsteigende Durchbilden vom Schweren zum Leichteren gekannt, ohne antike Vorbilder dazu benutzt zu haben, und andere Mittel sind es, deren sie sich zu gleichem Ziele bedient: die kräftig sprechende Behandlung der Massen im Ganzen geht der zurückhaltenderen Ausdrucksweise durch einzelne Bauglieder voran. — Betrachten wir daraufhin den Palazzo Riccardi in Florenz, den Michelozzo erbaute (Abb. 87). Auf den ersten Blick unterscheiden sich da die Stockwerke durch den deutlichen Eindruck verschiedener Schwere. Zu unterst die derbe, kräftige Rustika wirkt doppelt so schwer und tragfähig auf uns, als wenn der Stein glatt behauen wäre; der Stein selbst wird dadurch gewiss nicht schwerer, aber die rauhere Oberfläche, die stärkeren Schatten, die Erinnerung an den natürlichen, gewachsenen Felsen rufen eben doch die Vorstellung grösserer Kraft und Sicherheit hervor, ein künstlerisches Ausdruckselement, mit dem der Architekt rechnen kann und muss. Das erste Stockwerk ist dann in glatten Quadern gehalten, aber doch noch kräftig gefugt, und erst das obere Geschoss zeigt ganz glatte Mauer. Damit ist eine fortschreitende Durchbildung der Massen von unten nach oben zu immer grösserer Leichtigkeit erreicht, und die klare horizontale Gliederung in verschiedene Stockwerke, die durch die glatt durchgehenden Gesimse schon deutlich gekennzeichnet ist, wird noch sehr wirkungsvoll und eindringlich betont. Hierin aber ist schon

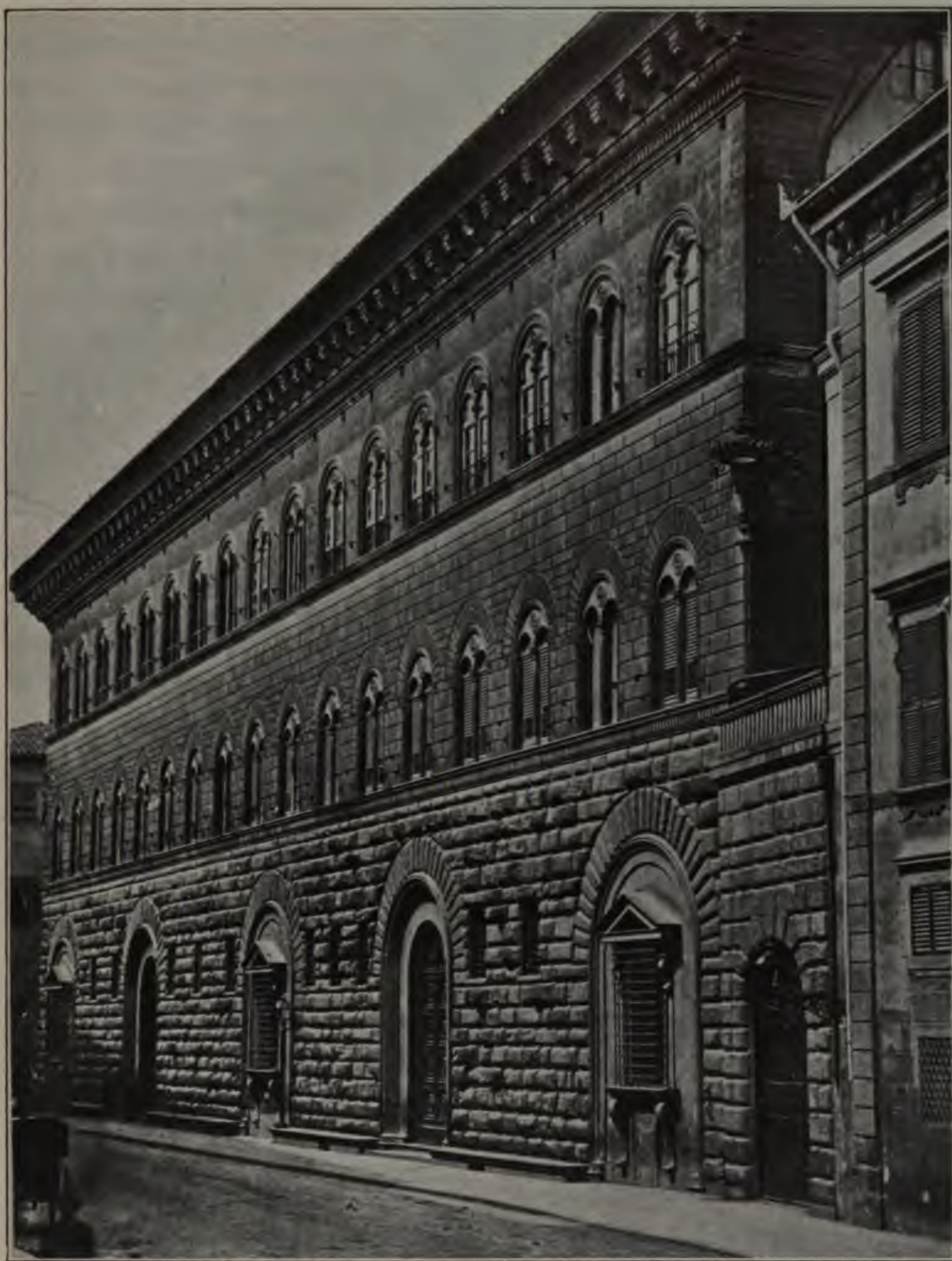


Abb. 87. Palazzo Riccardi in Florenz. Von Michelozzo.


Abb. 88. Ansicht von S. Gimignano.

all das gegeben, was den Renaissancebau als etwas Neues und in sich Geschlossenes allem Vorangegangenen gegenüber charakterisiert, auch ehe noch jenes der Antike entlehnte System von Säulen und Pilastern mit ihm verschmolzen worden war. Es ist in der Tat das Produkt eines neuen Stiles, das wir hier vor uns sehen, und wir werden dies am besten erkennen, wenn wir einen gotischen Palastbau Toskanas damit vergleichen. San Gimignano (Abb. 88) ist das nur selten besuchte eigenartige Städtchen, das uns den Charakter des mittelalterlichen Privatbaues noch am reinsten bewahrt hat, und mit seinen zahlreichen ragenden Wachttürmen, die ihm den Beinamen „delle belle torri" eingetragen haben, den Ankommenden schon von weitem so ernst und seltsam begrüsst. Der Palazzo del Podestà in San Gimignano kann denn auch als Typus des alten toskanischen Steinhauses gelten und recht gut zum Ausgangspunkt für unseren Vergleich dienen (Abb. 89). Ein relativ schmales aber hohes, fast turmartiges Gebäude haben wir vor uns, dessen Mauern gleichförmig und ohne jede Gliederung sich erheben; den Abschluss nach oben bildet ein hoher Zinnenkranz, und ein mächtiger viereckiger Turm daneben verstärkt noch den Eindruck des wehrhaften Emporsteigens, der trotzigen geschlossenen Kraft. Es ist eine Festung in der Stadt, zum Wohnen wie zur Verteidigung gleich geeignet, wie es die Zeit steter Parteikämpfe forderte, der Hochsitz einer Macht, die stets durch Waffengewalt

bewahrt werden musste. Es ist ungemein bezeichnend, dass die vornehmen Geschlechter sich damals nicht durch die Pracht und Grösse ihrer Paläste, sondern durch die Höhe ihrer Türme zu überbieten suchten; sie wollten einander im wörtlichsten Sinne überragen. Blicken wir nun hiervon zurück nach dem Palazzo Riccardi — welch ein anderes Bild, nicht etwa in den Einzelheiten, sondern in der gesamten Anlage! Überwog in dem gotischen Bau die Vertikale so sehr, dass wir darüber fast die Einteilung in Stockwerke übersehen könnten, so ist hier die Horizontale massgebend, die Gliederung der Geschosse wie im Innenbau so auch nach aussen zum Hauptmotiv geworden. Das Untergeschoss zwar mit den kleinen vergitterten Fensteröffnungen bewahrt noch etwas von dem alten Festungscharakter, der auch damals noch nicht überflüssig war, aber darüber dehnen sich die eigentlichen Wohnräume breit und stattlich aus, und erwecken gerade im Gegensatz zu dem düsteren zurückgezogenen Ernst der gotischen Veste eher den Eindruck stolzen Prunkes, freien, selbstbewussten Heraustretens an die Öffentlichkeit. Eine neue Zeit, eine neue Empfindung, ein neuer Baukörper — ein neuer Stil. Nach diesen grundlegenden Unterschieden müssen wir fragen, und nicht nach einigen Ornamenten und Säulen, wenn wir den Geist der Renaissancearchitektur



Abb. 89. Palazzo del Podestà in S. Gimignano.

Italiens verstehen wollen. Sehr anders in Deutschland. Hier ist die Renaissance von Anfang an weniger eine innerlich notwendige, aus der Zeit von selbst herauswachsende Bewegung gewesen, als vielmehr zumeist eine ziemlich äusserliche Aufnahme dekorativer und tektonischer Elemente, wie sie von Italien aus herüberkamen und nun einfach in die heimische Bauweise übertragen wurden, ohne deren Geist wesentlich zu beeinflussen. Der Grundriss und der gesamte Aufbau des alten gotischen Giebelhauses mit seiner unbedingt überwiegenden Vertikalachse blieb unverändert, und die neuen Formen wurden ihm nur als Zierat angeheftet, wie man ja vielfach die alten Gebäude rein äusserlich mit Renaissanceornamenten bekleidete. Abbildung 90 bietet ein gutes Beispiel hierfür, das „Frauenhaus" in Strassburg. Die beiden hohen und steilen Giebelbauten unterscheiden sich grundsätzlich durchaus nicht voneinander, obgleich der linke rein gotisch ist, der rechte aber Renaissanceformen zeigt. Der alte zinnenartig „abgetreppte" Giebel ist hier mit Voluten geschmückt, die gleichwohl das frühere treppenähnliche Ansteigen noch deutlich genug durchfühlen lassen, und obgleich die Stockwerke durch ein System von Gesimsen und Pilastern bewusst und ausdrücklich geschieden wurden, so bewirkt doch die zunehmende Verjüngung nach oben und die kräftige Betonung der Mittelachse ein so starkes Überwiegen der Vertikalen, dass alle wagerechte Einteilung dagegen nicht aufkommen kann und der Gesamteindruck des Bauwerkes in den massgebenden Verhältnissen der alte bleibt. Man kann hier also von einem neuen Stil nur in sehr bedingtem Sinne reden, und wirklich ist die deutsche Renaissance im letzten Grunde nur eine sehr eigenartige Anpassung südlicher Einzelformen an altgewohnte nordische Bauweise; nur an wenigen Orten, wo die italienischen Einflüsse durch engere Berührung und innigere Beziehungen tiefer gingen,



Abb. 90. Das „Frauenhaus“ in Strassburg.

wie etwa in Augsburg, kam es zu einer wirklichen Umgestaltung des gesamten baulichen Organismus im Sinne der Renaissance, anderwärts aber, wie namentlich in Nürnberg, blieb die alte Tradition so mächtig, dass noch bis in das späte 16. Jahrhundert hinein Gotik und Renaissance in friedlichem Verein das hergebrachte Giebelhaus schmücken halfen. Die Raumbildung und Raumanordnung blieb davon ganz unberührt, auch hier wechselten höchstens die Zierformen, das Ganze aber behielt in schärfstem Gegensatz zu der prunkvollen Weiträumigkeit der italienischen Renaissance jenen altgewohnten engen, eingeschränkten, aber traulichen Charakter, den dann die neue deutsche Renaissancebewegung der 1870er Jahre leider öfters in recht missverstandener Weise zu einer sentimentalen, in unsere Zeit



Abb. 91. Das „Essighaus" in Bremen.

absolut nicht passenden Butzenscheibenromantik verarbeitet hat. Wie sehr noch die späte Renaissancezeit bei uns im Innersten der Gotik verwandt ist, veranschaulicht klar das prächtige, reich dekorierte „Essighaus" in Bremen, das in Abbildung 91 wiedergegeben ist. Trotz des ganzen aufgebotenen Apparates an Simsen und Säulen, Karyatiden und Obelisken, Voluten und Kartuschen sieht das gute alte Giebelhaus mit dem hohen und steilen, auf den Ablauf von Schnee und Regen berechneten Dach behaglich hinter der klassischen Maske hervor, aller äusserlichen „Stilwandlung" spottend. Da ist wirklich keine Spur von der üppigen Breitenausdehnung des italienischen Palastes, wie wir sie in Abbildung 87 erkannten, oder von der klaren horizontalen Gliederung in verschiedenartige Stockwerke durch fortlaufende Gesimse und veränderte Materialbehandlung. Nach wie vor herrscht die Höhenachse vor, und so tat der Meister ganz recht, dass er seine Säulenstellungen, gotischen Diensten vergleichbar, mit Verkröpfungen durch die wagerechten Gesimse hindurchführte, und so dem allgemeinen Aufwärtsstreben sich einordnen

liess. Ein vergleichender Blick auf ein echtes Erzeugnis norddeutscher Backsteingotik, ein Haus in Wismar (Abb. 92), zeigt ganz augenfällig, wie unverändert die alte Gesamtanlage und damit der alte Gesamteindruck beibehalten wurde. Das tektonische Gerüst, die äussere Bauform allein ist es eben nicht, was den Stil eines Bauwerkes bedingt, und es muss sogar leicht zu gefährlichen Abwegen führen, wenn eine fertige Formensprache nur einfach übernommen wird, ohne aus dem inneren Wesen des Bauwerkes hervorzugehen. Die deutsche Renaissance ist dieser Gefahr nicht entgangen, sie hat zuletzt gänzlich die Schale für den Kern genommen und sich in äusserlich dekorativem Scheinwesen erschöpft, das nicht einmal die symbolische Sprache der Bauglieder mehr recht verstand. Niemand bezeichnet diese Entwicklung vielleicht deutlicher, als Wendel Dietterlin in Strassburg (1550—1599) mit seinen bekannten architektonischen Entwürfen, deren einer in Abbildung 93 vorgeführt wird. Da sieht man es denn recht schlagend wohin es führt, wenn der Baumeister von aussen nach innen empfinden will, statt von innen nach aussen: das ganze Säulen- und Pilasterwerk, das der Ausdrucksfähigkeit



Abb. 92. Gotisches Haus in Wismar.

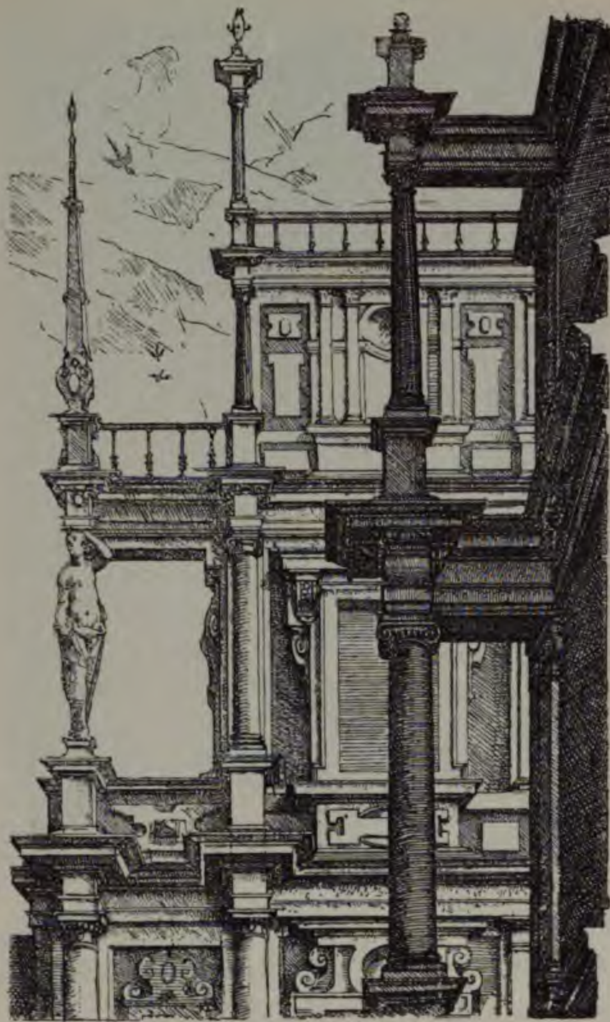


Abb. 93. Wendel Dietterlin, Architektonischer Entwurf.

des gesamten Gebäudes dienen sollte, ist Selbstzweck geworden, dekoratives Spiel an Stelle künstlerischen Ernstes, leere Phrase an Stelle wohl überlegter Sprache. Die Säule, deren Ordnungen und Anwendungen man im neuerweckten Vitruvius so eifrig studiert hatte, wurde nun überall angebracht, ob sie nötig war oder nicht, und die Geister, die man rief, ward man nicht mehr los. Unser Bild ist dafür äusserst bezeichnend. Vom Bauwerk selbst erhalten wir keinen Begriff, nur die Dekoration ist es, was den Künstler interessierte, und die ganze freie Säulenstellung rechts, die nur durch ein Gebälkstück mit dem Bau verbunden ist, trägt — nichts, enthält also auch nicht mehr den Ausdruck einer Funktion, sondern ist nur noch Zierwerk, ja selbst auf die Balustrade des Daches ist noch eine Säule hinaufgestellt, die frei in die Luft ragt, ganz im Widerspruch zu ihrer ursprünglichen Bestimmung und nur daraus hervorgegangenen und gerechtfertigten Form. Der Fluch der Säule als Dekorationsstück ist es,

was die deutsche Renaissance uns schon in gleicher Weise gebracht hat wie später der äusserlich anempfundene Klassizismus, und wir können uns nicht wundern, wenn uns moderne Architekten zunächst ein kräftiges „Los von der Säule“ zurufen, um zur inneren Gesundheit zu gelangen; denn tatsächlich steht es bei uns heutzutage nicht viel anders als einmal gesagt worden ist, dass nämlich Vornehmheit und künstlerischer Wert eines Bauwerkes vom grossen Publikum nach der Zahl seiner Säulen bemessen wird, und eine ganze grosse Richtung unserer neueren Architektur hat uns nur noch darin bestärkt. Eine zufällig herausgegriffene Villa in Bremen (Abb. 94) mag erläutern, was hiermit gemeint ist. Es ist ein stattliches, reichgeschmücktes, ja prunkvolles Gebäude, dessen Mittelbau wir vor uns sehen,



Abb. 94. Moderne Villa in Bremen.

fast ein wenig zu palastartig und überdekoriert vielleicht für ein bürgerliches Wohnhaus, aber doch in dem Unter- und Hauptgeschoss durchaus logisch und verständlich — hinter der einladenden offenen Säulenhalle unten liegt ein Gartensaal, hinter dem Balkon und der oberen Säulenstellung der Hauptgesellschaftsraum des Hauses. Aber darüber beginnt nun das Spiel mit leeren, auf der Akademie gelernten Formen: ein mächtiges, verkröpftes Gebälk tritt vor, und auf diesem erhebt sich eine raffinierte „Architektur", ein Giebel mit allen Chikanen, der sage und schreibe 28 Säulen und Pilaster enthält, von den Voluten und Obelisken zu schweigen. Und was ist des Pudels Kern? Ein einziges ausgebautes Mansardenfenster, während die ganze übrige Veranstaltung eitel Schein und Dekoration ist, und man durch die vier anderen Fensterbogen nur auf das schräg zurückweichende Dach sieht. Auch hier also sind all diese Säulen und Pilaster nicht der gleichsam selbsttätige Ausdruck von etwas Notwendigem, sondern sie sind um ihrer selbst willen da, und sie bedeuten und tragen nichts weiter als sich selbst, ja in der Mitte steigt auch hier eine Säule unvermittelt und unmotiviert empor, bei der geradezu der ehrliche Dietterlin Pate gestanden haben könnte. Das ist denn doch nicht aus dem inneren Wesen der Aufgabe heraus entwickelt, sondern nach erlerntem Rezept gemacht, und setzt eine äusserliche Stilarchitektur an die Stelle echter Baukunst. Es ist vielleicht im herkömmlichen Sinne des Wortes „Renaissancestil", hat aber nicht „Stil" schlechthin, und wenn vergangene Epochen tausendmal Ähnliches gemacht hätten, so brauchten wir ihnen doch gerade dergleichen nicht nachzumachen. Dabei ist das vorgeführte Beispiel längst nicht eins der schlimmsten; der „dekorative" Giebel, hinter dem nichts steckt, ist lange Zeit eine weitverbreitete Modekrankheit gewesen, die wohl durchaus noch nicht ganz überwunden ist, und doch dient er wirklich

oft zu nichts anderem, als dem lieben Nachbar Licht und Aussicht wegzunehmen, wovon ich bedauerliche Fälle anführen könnte. —

Damit soll nun aber keineswegs gesagt sein, dass dem Architekten der Anschluss an historische Stilformen verwehrt werden müsse, vielmehr gilt auch hier der Satz, dass das Wesen des architektonischen Kunstwerkes von innen her, nicht aus der äusseren Hülle begriffen wird. Nicht darauf kommt es an, welche Sprache der Künstler spricht, sondern darauf, dass er etwas zu sagen hat und es in klarer Sprache zum Ausdruck zu bringen weiss. So kann denn umgekehrt eine durchaus neue Baugestaltung sehr wohl äusserlich in bekannten, traditionellen Formen zum Ausdruck gelangen, und ein sehr modern denkender Architekt ist es, der dies in Bezug auf die grossen neuen Bau-Aufgaben unserer Zeit, wie Bahnhof, Justizpalast, Geschäftshaus usw. folgendermassen formuliert hat: „Unsere Grundrisse und Schnitte muss man ansehen und ansehen können, um zu erkennen, was hier „Neues“ geleistet ist, und zwar „Neues“ nicht nur auf technischem, sondern auf dem spezifisch architektonischen Gebiete der komplizierten Raumschöpfung und der Zusammengliederung von Raumschöpfungen. Es ist theoretisch möglich, dass ein Bau einen völlig neuen Typus einer modernen Aufgabe repräsentiert und doch in der ganz historisch getreuen Formenwelt der Renaissance sich bewegt; der schreibende oder nicht schreibende Laie aber, der nicht die Schöpfung als Organismus zu begreifen vermag, sieht nur das Akanthusblatt und die Säulenreihe und fängt an zu wehklagen: „Wieder so ein Werk kläglicher Nachbeterei“*. In A. Messels „Warenhaus Wertheim“ zu Berlin (Abb. 95 und 96) liegt ein solcher Fall in geradezu typischer Ausbildung vor, nur dass hier allerdings das Neue und

* Fritz Schumacher, Im Kampfe um die Kunst. Strassburg 1899, S. 16.



Abb. 95. Warenhaus Wertheim, Berlin. Innenansicht.

Eigenartige doch so offenkundig zu Tage tritt, dass auch weitere Kreise sich von Anbeginn diesem Eindruck nicht zu entziehen vermochten. Kannte man bisher nur das grossstädtische Geschäftshaus mit Läden im Untergeschoss und Kontoren oder Wohnungen darüber, so ist hier der ganze grosse Bau unter vollster Verwertung der neuen erweiterten Möglichkeiten, die die Verwendung des Eisens in der Architektur mit sich gebracht hat, im Innern zu einer einzigen Verkaufsstelle, einem zusammenhängenden System von Galerien ausgestaltet, die nicht sowohl getrennte Stockwerke, als vielmehr eine möglichst günstige Ausnutzung des zur Verfügung stehenden Raumes darstellen wollen, wie unsere Innenansicht gut veranschaulicht, und zwischen denen der Besucher mit Hilfe des Fahrstuhls frei und ungezwungen hin und her zu verkehren vermag. Indem Messel diesen inneren Zusammenhang des gesamten Baues auch äusserlich klar zur Erscheinung brachte, ist er zu einer künstlerisch höchst bedeutsamen neuen und spezifisch modernen Lösung gelangt. Er hat sich von dem hergebrachten Begriff des Etagenbaues ganz

losgemacht und mit einer einzigen durchgehenden Pilasterstellung seine Fassade zu einer Einheit zusammengefasst, die mit den grossen dazwischengespannten Fenstern deutlich den zusammenhängenden und allseitig zugänglichen Verkaufsraum widerspiegelt. Es ist unbestreitbar, dass dabei in der Bildung der Pfeiler im Ganzen wie in der Gestaltung der Einzelformen bewusste Anklänge an historische Stilarten, namentlich an die Gotik, vorliegen, aber es ist mit voller künstlerischer Freiheit mit ihnen geschaltet, und sie sind nur zum natürlichen künstlerischen Ausdruck eines durchaus neuen und eigenartigen baulichen Organismus geworden, der durch einige Linienschnörkel neuester Mode durchaus nicht „moderner" geworden wäre. Sehr interessant ist in dieser Hinsicht die Gegenüberstellung mit einem Bau wie dem „Königs-Bazar" in Budapest (Abb. 97). Da haben wir nichts als das alte Etagenhaus mit Läden im Unterstock, keineswegs etwa schlecht, und sehr originell dekoriert, aber die „sezessionistischen" Ornamente dürfen uns auch nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine neue



Abb. 96. Warenhaus Wertheim, Berlin. Aussenansicht.



Abb. 97. Königsbazar in Budapest.

moderne Lösung im eigentlich architektonischen Sinne hier doch nicht vorliegt. —

Nach dieser Erörterung der Grenzen zwischen dem Wesen und den Mitteln der Architektur können wir nun auch an die Untersuchung ihrer Grenzen und Beziehungen zu den anderen Künsten herangehen, die wir teilweise in den vorigen Kapiteln schon gestreift haben. Die Architektur ist die strengste und abstrakteste der Künste, und ohne rechte Klarheit über ihre eigensten Hausgesetze durften wir nicht hoffen, ihr Verhältnis zu den Schwesterkünsten wirklich zu verstehen. Dabei ist nicht zu verkennen, dass die Baukunst in sich selbst die Möglichkeit ganz verschiedenartiger Betrachtungsweisen bietet. Während das Bild, das plastische Werk nur als geschlossene Existenz von aussen gesehen werden kann, wird das Bauwerk in drei-

facher Art genossen: indem wir es als Raum betreten und uns von ihm umschliessen lassen, oder es von aussen als massiges Gebilde empfinden, oder endlich indem wir es mitsamt seiner Umgebung, mit Luft und Licht und Landschaft, als Bild in uns aufnehmen. Die erste Betrachtungsweise ist, wie wohl aus dem bisherigen unzweifelhaft hervorgeht, die rein architektonische, die zweite eine plastische, die letzte eine malerische zu nennen, und diese drei Gesichtspunkte können bei der ästhetischen Betrachtung wohl wechselnd mehr oder weniger in den Vordergrund treten, wie sich auch die einzelnen Künstler und ganze Kunstperioden bald von der einen, bald von der anderen in stärkerem Masse bei ihrem Schaffen leiten lassen. Schmarsow hat dies an der Entwicklung des Baugedankens der Peterskirche in Rom scharfsinnig dargelegt: „Vom Zentralbau Michelangelos zum Langhaus Madernas und zu Berninis Kolonnaden hat sich die architektonische Schöpfung von S. Peter zu einer grossartigen Trilogie erweitert, und jeder Teil verkörpert den besonderen Geist seiner Entstehungszeit, dreier grundverschiedener Generationen, wie jeder einer anderen Dimension als Dominante gehorcht. Der erste verherrlicht die Höhe, der zweite die Tiefe, der dritte die Breite, und bezeichnet so den Entwicklungsgang, den der Baustil durch alle drei Teile der Architektur genommen: vom Monumentalbau unter dem plastischen Gesichtspunkt, zum Innenraum in rein architektonischer Absicht, und endlich zur Gesamtanlage des Platzes, als Städtebauerin von wesentlich malerischem Standpunkt aus". An unseren Bildern (Abb. 98 und 99) können wir uns leicht selbst von der feinen Beobachtung überzeugen, die in diesen Worten zu Tage tritt, und wir werden daraus eine wesentliche Grundlage für unsere weiteren Betrachtungen gewinnen. Wir vermögen uns recht zu vergegenwärtigen, wie der allseitig harmonische Zentralbau mit der dominierend



Abb. 98. Die Peterskirche in Rom. Innenansicht.

darüber emporsteigenden Kuppel, die Türmung und Durchbildung der Massen als solche, ganz nach dem Herzen des Bildners Michelangelo gewesen wäre, wie dann die Zufügung des Langhauses einen völlig anderen Gedanken hineintrug und dem eigentlichen Innenraum eine wesentlich erhöhte Bedeutung, eine weit grössere Erstreckung in die Tiefe gab, und wie endlich Berninis geniale Rücksichtslosigkeit das bisher Geschaffene nur als Teil eines Ganzen fasste und jenes wirkungsvolle Gesamtbild schuf, dessen mächtigem Eindruck sich niemand entziehen kann, obwohl die ursprüngliche Idee gänzlich dadurch aufgehoben erscheint.

Die Möglichkeit und Berechtigung dieser drei verschiedenen Betrachtungsweisen also vollständig zugegeben, muss doch an



Abb. 99. Die Peterskirche in Rom. Aussenansicht.

der für alle Künste aufgestellten Forderung der Selbstbeschränkung auch für die Architektur festgehalten werden, an der Forderung, dass sie sich mit den ihr eigentümlichen Mitteln und Wirkungen begnüge und nichts zu leisten versuche, was naturgemäss einer anderen Kunst vorbehalten bleiben müsste. Der architektonische Gedanke der Raumbildung muss vorherrschend und massgebend bleiben, auch wo die anderen Gesichtspunkte mehr oder weniger stark für den Gesamteindruck mitwirken; drängen diese sich aber übermässig vor und werden Selbstzweck, wird also das Äussere statt des Inneren zum massgebenden Faktor oder zum Ausgangspunkt des Schaffens, so entsteht eine stilistische Verwirrung, wie sich an Beispielen im einzelnen klar verfolgen lässt. —

Die Architektur des Barock hat unzweifelhaft eine starke plastische Tendenz, wie auch Schmarsow hervorhebt. Sie schaltet mit den äusseren Massen des Bauwerkes so gewaltsam und selbständig, bringt sie in so willkürliche Windungen und Biegungen, als ob sie knetbaren Ton unter den Händen hätte, und wir haben in der Befreiung der Karyatiden aus tektonischer Gebundenheit zu wirklicher Handlung (vgl. Abb. 83) schon oben einen besonderen Beleg hierfür betrachtet. Wenn sie dabei in ihren besten Leistungen, namentlich im römischen Barock, durchaus architektonisch blieb und sogar grossartige neue Raumgestaltungen, wie die grossen Treppenhäuser der Paläste, zu schaffen wusste, so hat sie sich doch auch von Abwegen, von zu starkem Hinübergreifen in das Gebiet der Plastik, nicht frei gehalten. Abbildung 100 zeigt einen solchen Fall, das Zunfthaus der Schiffer an der Grande Place zu Brüssel. Während die unteren Stockwerke wenn auch etwas wild so doch ganz architektonisch aufgefasst sind, herrscht im oberen Teil des seltsamen Gebäudes vollständig eine ausgesprochen plastische Phantasie. Der Rumpf eines reichgezierten Schiffes jener Zeit ist es, der dem wellenförmigen Gesims entsteigt; Balustraden und Wappen krönen ihn, Kanonen schauen heraus, Schiffsleute grüssen herunter, und aus den Wogen taucht Neptun von Hippokampen begleitet empor. Gewiss ist das eine durchweg plastische Darstellung, und die eigentliche Aufgabe der Architektur, die Raumbildung, tritt in störender und stilwidriger Weise gänzlich dagegen zurück. Denn für sich allein betrachtet würde man diese oberen Stockwerke tatsächlich kaum mehr als Bauwerk, als Haus, erkennen, und nur ein geringer Schritt trennt dieses Werk noch von der plastischen Attrappe, wie wir sie als Kiosk in Form einer Flasche u. dgl. auf unseren Ausstellungsplätzen sehen. —

Ein wirkliches Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik

ist dagegen wohl die Sockelbildung und sonstige architektonische Heraushebung der Monumentalplastik zu nennen, die wir schon S. 127 berührt haben. Man kann vielleicht sagen, dass die Plastik sich dafür die Sprache der Architektur, die Tektonik geliehen hat, um monumental wie sie zu sein und selbständig der umgebenden Natur gegenüber zur Geltung zu kommen. Weit entfernt aber, sich ganz zu vermischen, suchen beide vielmehr gerade in der scharfen Trennung der beiderseitigen Mittel harmonisch zusammenzuwirken; und wenn wir das Denkmal aus dem Grabmal herleiten, so bleibt ja auch ihm schliesslich eine raumbildende Grundlage, wie denn selbst die plastisch aufgetürmte Masse der Pyramide als innersten Kern einen Raum, die Grabkammer, birgt. Dies



Abb. 100. *Zunfthaus der Schiffer in Brüssel.*

alles kann hier nur angedeutet werden, um zu weiterem Nachdenken anzuregen. —

Wenn wir uns nun dem Verhältniss der Architektur zur Malerei zuwenden, so muss zunächst an das erinnert werden, was schon früher darüber ausgeführt wurde, wie nämlich die Malerei als integrierender Bestandteil eines Raumgebildes sich diesem einzufügen hat, und wie jeder Verstoss hiergegen die Einheit der architektonischen Wirkung zu schädigen vermag (vergl. S. 36 ff.). Aber auch der Baumeister selbst unterliegt wohl solchen malerischen Anwandlungen, die einem rein architektonischen Stil schlechterdings zuwiderlaufen, und wiederum das Barock gibt uns ein interessantes Beispiel hierfür an die Hand. Francesco Borromini hat im Hofe seines Palazzo Spada in Rom einem Säulengang (Abb. 101) dadurch eine scheinbar grössere Tiefe und Ausdehnung zu geben versucht, dass er die wirkliche Perspektive der Architektur durch eine künstliche Perspektive malerischer Art ergänzte. Indem er von der wirklichen Rundung der Architekturglieder allmählich zu einer reliefartigen Abflachung, von der wirklichen Grösse zu beträchtlicher Verkürzung übergeht, und den Boden dementsprechend nach hinten ansteigen, die Decke sich neigen lässt, gelangt er zu einer Wirkung, die nur zum kleinen Teil noch architektonisch, im wesentlichen aber ganz malerisch ist, weil sie wie die Malerei mit der Linienperspektive, mit der Projektion auf die Fläche, arbeitet. So schafft er keine wirkliche Architektur, sondern im besten Falle eine wirksame und höchst geschickte Theaterdekoration, und wie grob bei Lichte besehen der erreichte Effekt ist, zeigt unsere Aufnahme sehr hübsch: neben die Figur im Hintergrunde des Säulenganges, die durch die perspektivische Täuschung als lebensgross erscheinen soll, ist ein wirklicher Mensch getreten, und alsbald fällt die ganze Künstelei in sich zusammen.

Die Architektur gibt eben nicht, wie die Malerei, die Vorstellung des vertieften Raumes in der Fläche mit Hilfe optischer Mittel, sondern sie bildet wirklichen Raum, und zwar nicht irgend einen beliebigen Raum, sondern Raum in Beziehung zum Menschen, Raum nicht nur zum Sehen, sondern zum Hineingehen und Sichumschliessenlassen. Jede Überschreitung dieser natürlichen Grenzen, wie sie uns, halb spielend zumeist, des öfteren begegnet, bedeutet daher einen stilistischen Abweg, der auf diese oder jene Weise doch schliesslich stets als solcher empfunden werden muss.



Abb. 101. Säulenhalle im Palazzo Spada in Rom.

Aber auch im Äusseren eines Bauwerkes kann, wie eine plastische, so gleichfalls eine malerische Auffassung störend überwiegen, und all jenes Ausgehen von der Fassade, das wir



Abb. 102. Moderne Villa in Berlin. Fassade.

in anderem Zusammenhange schon berührt haben, gehört im letzten Grunde eben hierher, wobei es ganz gleichgültig ist, ob der Architekt diese seine vorwiegend malerische Idee in architektonischen Formen sauber auf dem Reissbrett aufzirkelt oder sie „modern malerisch" flott in Aquarell hinstreicht. Ein Beispiel der ersten Art bietet Abbildung 102|103, eine Berliner Tiergartenvilla, die wir nur ganz kurz besprechen wollen, um uns nicht zu wiederholen. Das leitende „Motiv" des Architekten war offenbar die grosse mittlere Öffnung mit dem triumphbogenartigen Aufbau darum; ihr ist alles andere geopfert, selbst die Benutzbarkeit und Bequemlichkeit im Inneren, also der eigentliche praktische Zweck, der doch auch zu den wesentlichen Aufgaben der Architektur gehört. Der Grundriss zeigt das deutlich. Die tiefe Bogennische mit den zu ihrer Unterstützung notwendigen starken Pfeilern nimmt dem dahinter liegenden Raum alles Licht, und auch die beiden Zimmer zu ihren Seiten leiden unter dieser Anordnung. Mit Bangen aber fragt man sich, was für Dunkelkammern gar

im Obergeschoss hinter den beiden dekorativen runden Löchern und hinter der geschlossenen Bogennische liegen mögen. Trotz aller architektonischen Einzelformen hat hier also eine malerische Grundidee zur offenbaren Stillosigkeit geführt.

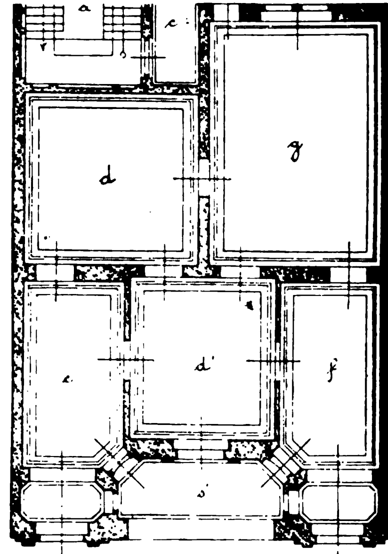


Abb. 103. Moderne Villa in Berlin. Grundriss des 1. Stockes.

Als Gegensatz hierzu können ein Paar einfache neue Wohnhäuser in Düsseldorf gelten (Abb. 104), die ohne grosse äussere Ansprüche die innere Anordnung klar und logisch zum Ausdruck bringen und dadurch mit den bescheidensten Mitteln doch zu einer eigenartigen künstlerischen und wirklich modernen Wirkung gelangen. Eine prunkvolle „Fassadenbildung" ist bei dem schmalen Einfamilienhaus des Rheinlandes von vornherein ausgeschlossen; so beschränkt sich der Architekt darauf, die Verschiedenheit der Räume drinnen durch entsprechende Anordnung und Ausgestaltung der Fenster, durch einfache Erker-, Turm- und Giebelbildung, nach aussen kenntlich zu machen, und er hat gerade darin die Möglichkeit gefunden, seine persönliche Phantasie frei vom Zwange akademischer Regeln zu betätigen, frei wo es ihm gut schien ein diskretes Ornament anzubringen, und doch eben im ganzen wie im einzelnen völlig architektonisch zu bleiben. Wie gross und hell muss das Zimmer mit dem dreiteiligen Fenster sein, wie behaglich der Erkerraum. Und dann beachte man nur etwa, wie bei dem linken der beiden Häuser der grosse untere Fensterbogen mit seiner kräftigen Umrahmung eine tragfähige Basis zu bilden scheint, während oben am Giebel das leichte Fachwerk zu Tage tritt, ganz im



Abb. 104. Moderne Wohnhäuser in Düsseldorf.

Sinne unserer früheren Ausführungen über die „Symbolik der Bauglieder" und die Durchbildung der Massen von unten nach oben. Dabei geben uns diese einfachen Häuser gerade im Vergleich mit dem vorigen Beispiel noch eine weitere beherzigenswerte Lehre: sie sind wirklich das was sie sein wollen, bürgerliche Wohnhäuser, nicht nachgemachte kleine Palazzi, wie man sie so lange in missverstandener „Vornehmheit" erstrebt hat. Man vergass dabei, dass ein anderer Zweck auch andere Mittel erheischt, und dass es in seiner Weise auch stillos war, wenn das einfache Wohnhaus den Prunk des Fürstenschlosses vorzutäuschen suchte, wenn man für die bescheidensten Aufgaben einen gewaltigen Formenapparat aufwandte und so gleichsam mit Kanonen nach Spatzen schoss. Alfred Lichtwark ist in seiner bekannten Schrift „Palastfenster und Flügeltür" diesem Unwesen mit Energie und Erfolg entgegengetreten, und es war hohe Zeit dazu. Denn mit dem falschen Prunk war ein weiteres sehr verderbliches Moment in unsere Baukunst eingezogen, die Fälschung des Materiales, die Unwahrheit der Technik, und wir wissen, dass damit wiederum ein Grundsatz aller Künste verletzt, eine natürliche und selbstverständliche Grenze überschritten werden musste. Denn auch für die Baukunst gilt jener Grundsatz der Ehrlichkeit, den wir schon in der Malerei und Plastik als massgebend erkannten, weil auch hier die Besonderheit von Material und Technik naturgemässe stilistische Unterschiede mit sich bringt, die darum nicht versteckt oder weggeleugnet werden dürfen. Ein Beispiel für viele, um diesen Einfluss des Materiales zu zeigen. Im Regensburger Dom haben wir einen stolzen gotischen Kirchenbau aus Haustein bewundert (vgl. Abb. 76 und 77), und gesehen, wie im Inneren und Äusseren jenes hochstrebende Prinzip der Gotik vorherrscht, und durch jede Einzelform feinfühlig und schmiegsam unterstützt



Abb. 105. Marienkirche in Lübeck.

wird. Die feinen Profile der Pfeiler, die knospenden Kapitäle, Krabben und Kreuzblumen, das Masswerk, die Fialen, die durchbrochenen Turmspitzen — alles das trägt zu dem leichten, aufstrebenden Charakter des Ganzen wesentlich bei, und ist zugleich durch die Ausführung in festem Haustein bedingt. Wo solcher fehlte, wie in der norddeutschen Tiefebene, da musste das als Ersatz herangezogene Material, der Backstein, notwendig zu einer abweichenden Ausdrucksweise, zu einer veränderten Formenwelt führen. Man konnte mit ihm längst nicht so kühne Konstruktionen wagen, so alle Massen auflösen und nur das aufstrebende Gerüst zur Geltung bringen, wie im Haustein. Es hängt den gotischen Backsteinkirchen, von denen als charakteristisches Beispiel die Marienkirche in Lübeck hier abgebildet ist (Abb. 105) trotz der Verfolgung des gleichen Strebens eine gewisse Erdenschwere an, die nicht ganz überwunden erscheint. Freilich ist die Höhentendenz auch in diesem Bau vorhanden, aber sie wird durch die wuchtigen Ziegelmassen eher gehemmt als gefördert; anstatt der zierlichen Bündelpfeiler sieht man innen schwere, gedrungene Stützen, und der Aussenbau zeigt den gleichen Charakter. Überall ist mehr Mauerwerk, weniger

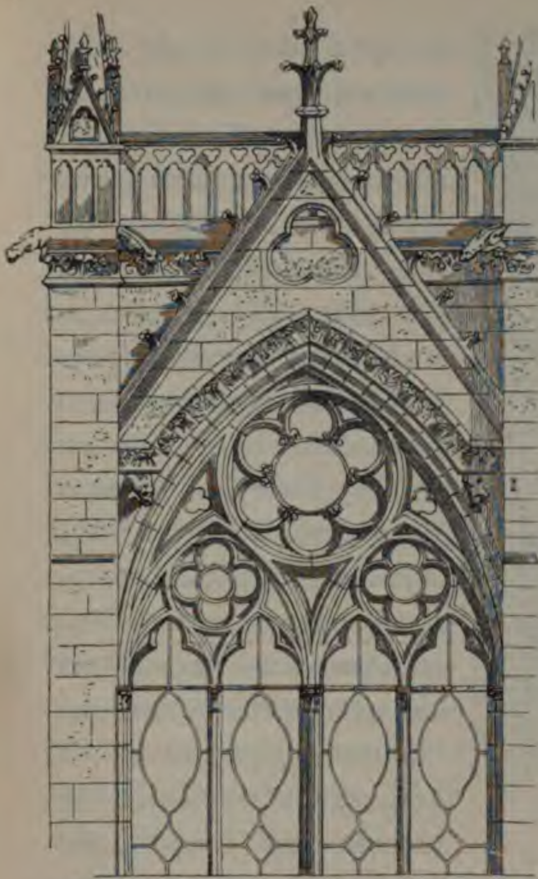


Abb. 106. Wimperge von der Ste. Chapelle in Paris.

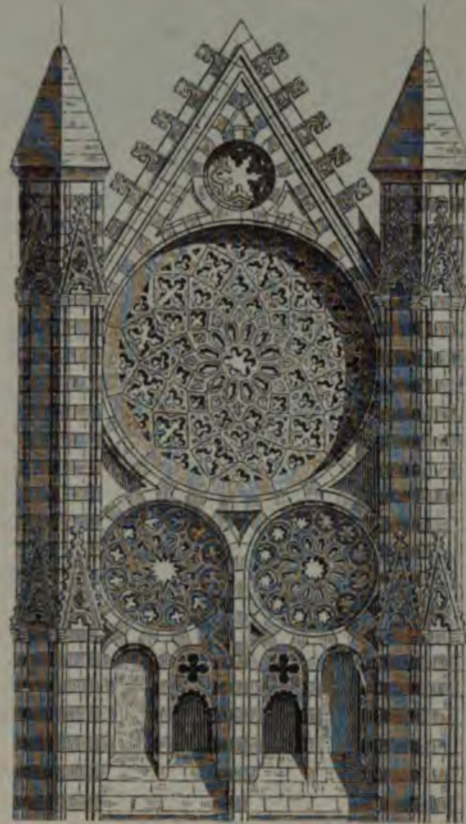


Abb. 107. Wimperge von der Katherinenkirche in Brandenburg.

Öffnung, die zierlichen Fialen und Wimpergen fehlen ganz, und die schweren massiven Turmhelme an Stelle des luftig durchbrochenen Steinwerkes vollenden den derberen, wuchtigeren Gesamteindruck des Baues. Es ist wohl dieselbe Sprache, aber ein anderer Dialekt, plattdeutsch gegen hochdeutsch, und dass dies klar und offen zum Ausdruck gelangt, ist nicht ein Mangel, sondern Stilnotwendigkeit, wie es ja schon bei der wirklichen Sprache als eine Lächerlichkeit gilt, hochdeutsch zu reden „met 'ner plattdückschen Schnüss", wie man in Köln sagt. Wo die norddeutsche Backsteingotik den reicheren Zierformen des gleich-

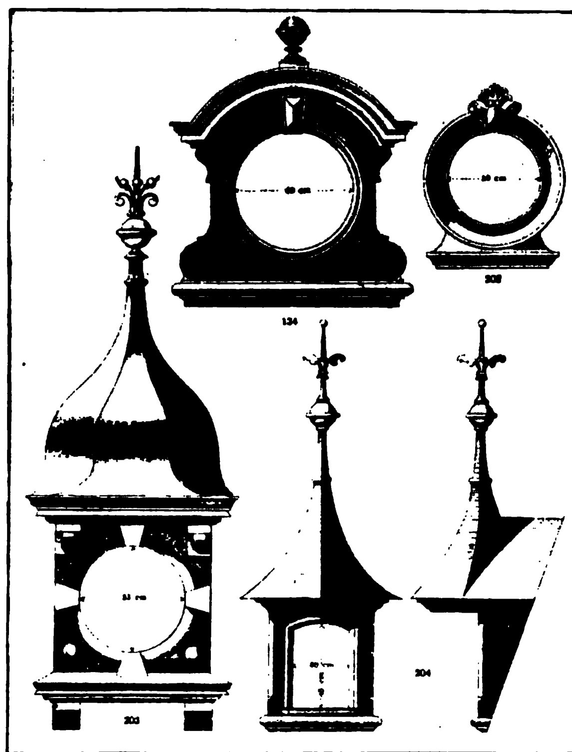


Abb. 108 a. Seite aus dem Katalog einer Zinkornamenten-Fabrik.

zeitigen Steinbaues nachstrebte, hat sie dies nie in sinnloser Nachahmung, sondern stets in materialgemässer Umbildung getan. Eine Wimperge von der Ste. Chapelle zu Paris und eine solche von der Katharinenkirche in Brandenburg (Abb. 106 und 107) bieten einen guten Vergleich hierfür dar. Was dort frei und leicht und ungezwungen aus dem Stein gleichsam herauswuchs, ist hier schematisch, eng und regelmässig „in seine Form gepresst", wörtlich dem technischen Vorgang entsprechend. Die Krabben am Giebel oben sind in ihrer mathematisch eckigen Gestalt äusserst bezeichnend hierfür, und trotz allen Reichtums der Einzelformen versuchen die durchbrochenen Rosetten gar nicht, mit dem freien Spiel des steinernen Masswerkes überhaupt zu wetteifern, sondern begnügen sich freiwillig mit den Wirkungen, die dem schwerfälligeren Material zwanglos zugänglich sind. Gewiss liegt darin eine ernste und deutliche Mahnung für unsere Tage, denn gerade der Grundsatz der Ehrlichkeit in Material und Technik ist uns, wenn auch nicht in der grossen Architektur, so doch in der Durchschnittsbaukunst der Gegenwart fast ganz abhanden gekommen, und wir bilden unbedenklich Marmor in Stuck, Sandstein in Zement, Steinornamente in Zink-

guss nach, und geben all diesen Materialien Formen, die ihrer Natur nach aus einem ganz anderen Material entwickelt sind und nur diesem zukommen. In Abbildung 108 haben wir zwei Seiten aus dem Katalog einer solchen „Zinkornamenten-Fabrik“ vor uns, Mansardenfenster, Türmchen und Konsolen in Renaissanceformen, die ursprünglich aus der Steinmetzarbeit hervorgegangen sind und die nun, mit Farbe bestrichen, tatsächlich Stein vortäuschen sollen. Wohin dann die Anwendung dieser schönen, fertig vorrätigen Sachen in lieblichem Verein mit Stuck- und Zementkram führt, können wir in Abbildung 109 betrachten, meinem vis-à-vis, das ich zur Strafe für tägliche Beleidigung meines ästhetischen Gefühls hier verewigen will. Selbstredend soll damit nicht unserer wirklichen Architektur zu nahe getreten werden, die dergleichen verschmäht, aber die Baukunst ist nun einmal eine aufdringliche Kunst, sie steht an den Strassen und ist gar nicht zu übersehen, und so müssen wir uns im Vorbeigehen auch mit solchen völlig minderwertigen Erzeugnissen beschäftigen, zumal dieselben, wenn sie nicht allmählich unterdrückt werden, wohl geeignet sind, bessere Nachbargebäude empfindlich in ihrer Wirkung zu schädigen. Der

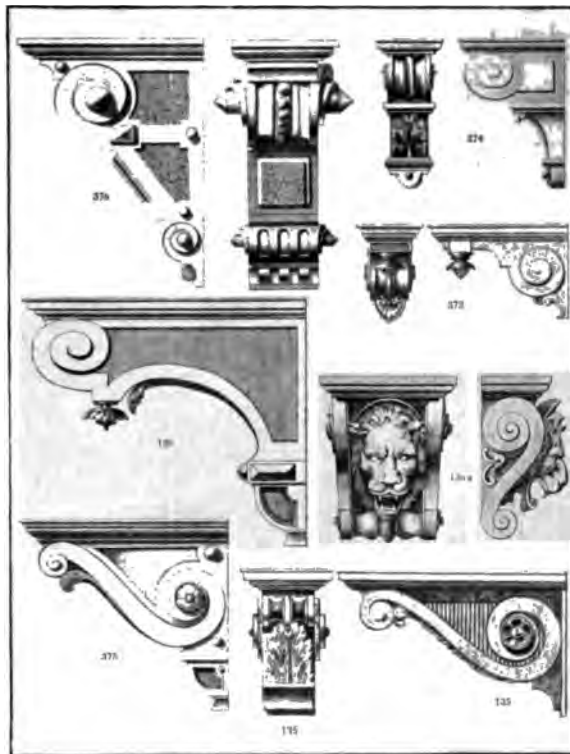


Abb. 108b. Seite aus dem Katalog einer Zinkornamenten-Fabrik.



Abb. 109. Miethaus in Leipzig.

Vorgang bei der Entstehung eines solchen „Kunstwerkes“ ist der bekannte: der Erbauer konstruiert sich unter möglichster Ausnutzung des teuren Bodens seine Mietkaserne und überlegt dann, wieviel er etwa noch an die „Verzierung“ wenden kann. Zu echtem Material reicht es nicht, und viel muss es sein, damit es nach etwas aussieht, also — Zinkguss und Zement, und so entstehen dann die sinnlosen Giebel, die Pilaster mit den angeklebten Ornamenten, die aufgesetzten Kugeln, Vasen und das ganze bunte Schnörkelzeug, das eine solide Steinarchitektur vortäuschen will. Auch die berühmte „Muschel“ eines gewissen Möbelstils fehlt als oberer Abschluss nicht, es steht sogar noch ein Obelisk für ganze 10 Mark darauf, wir haben's ja dazu; nur schade, dass gerade dieser Aufsatz wenn er wirklich aus Stein wäre sicher herunterfallen müsste, aber in der Blechimitation braucht man sich gottlob nicht um die statischen Verhältnisse des Materiales zu kümmern, dessen Formen man erheuchelt. — Hoffen wir,

dass solches Schein- und Lügenwesen immer mehr auch aus unseren Alltagsbauten verschwinde, es wird ja eifrig von manchen Seiten dagegen gekämpft, und verheissungsvolle Ansätze zur ehrlichen Bekennung eines wenn auch schlichten Materiales sind aller Orten vorhanden. Wiederum unsere Düsseldorfer Häuser (Abb. 104) bedeuten auch in dieser Hinsicht einen Fortschritt. Da ist der einfache Mörtelputz offen eingestanden, und es sind ihm durch sinngemässe verschiedenartige Rippung und durch eingeschnittene, gerade dieser Technik vollkommen entsprechende Flachornamente künstlerische Reize abgewonnen, die sich auf keine andere Weise erzielen lassen würden und keinem anderen Verfahren ins Handwerk pfuschen. Diese Art von künstlerisch durchgebildetem Putzbau darf als eine entschiedene Errungenschaft der modernen bürgerlichen Baukunst bezeichnet werden, die besonders in München schon nach den verschiedensten Richtungen hin erprobt und ausgebildet worden ist. —

Doch kehren wir nach dieser notwendigen Abschweifung nochmals zu der wichtigen Frage nach den Grenzen zwischen malerischer und architektonischer Auffassung zurück, die wir noch nicht nach ihrer ganzen Bedeutung erschöpft haben. Ist doch wie in der Plastik so auch in der Architektur vielfach das Schlagwort von einer „malerischen Auffassung" im Schwange, mit dem wir uns noch näher auseinanderzusetzen haben, um zu erkennen, wie weit dasselbe berechtigt ist, und wo auch seine Grenzen liegen. Betrachten wir zu diesem Zwecke ein Werk dieser Richtung aus neuester Zeit, das „Haus Olbrich" in der Darmstädter Künstlerkolonie (Abb. 110). Der Künstler selbst sagt in der Vorrede seines Ausstellungskataloges darüber: „Hauptmotiv der Aussengestaltung war das warme, schützende Dach mit angehängter Blumengalerie, das grosse Hallenfenster und der

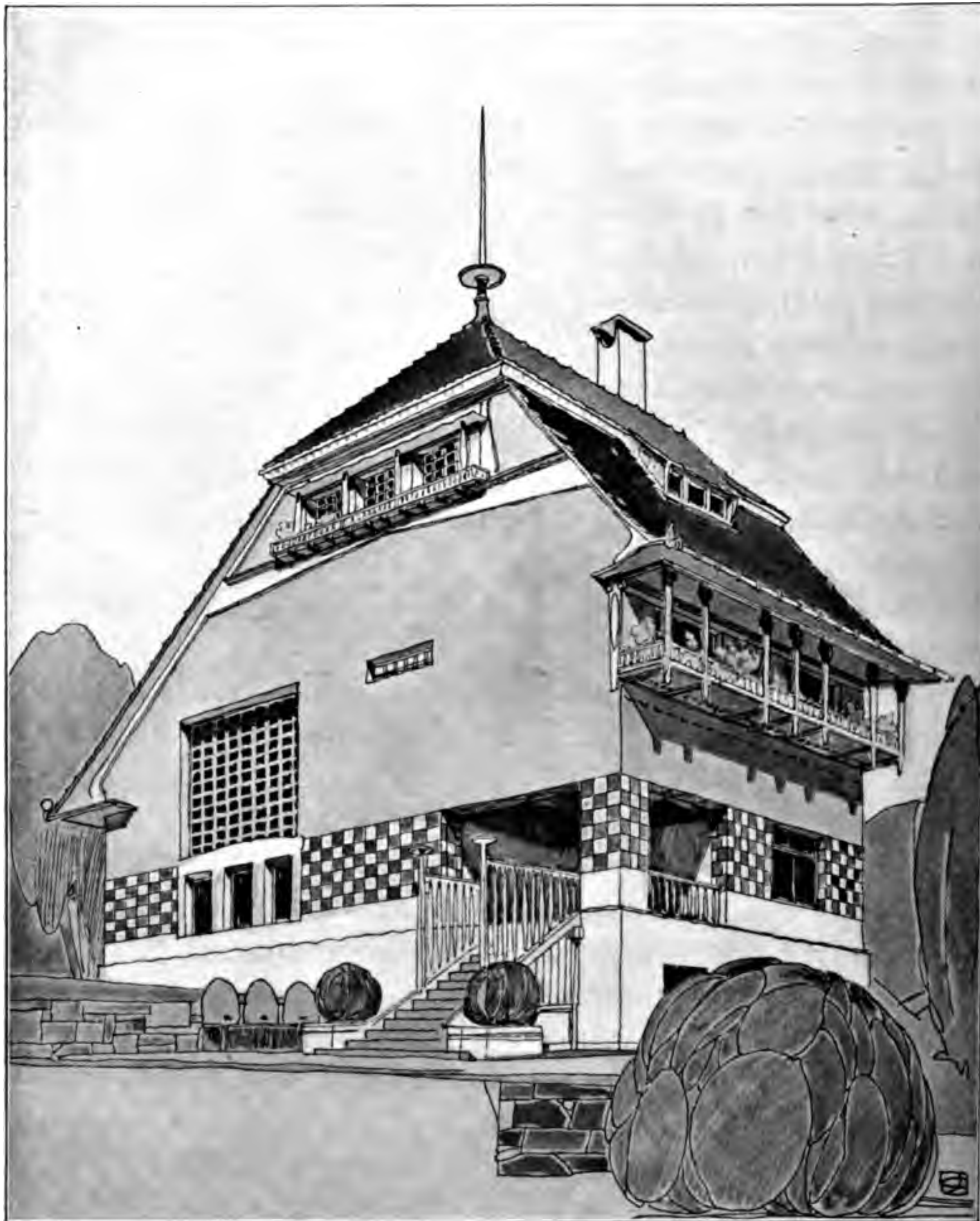


Abb. 110. Haus Olbrich in Darmstadt (Entwurf).



Abb. 111. Haus Behrens in Darmstadt. Aus Deutsche Kunst und Dekoration.

Eingang. Zwischen diesen Momenten löst die stützende Mauer die Aufgabe des Umfassens und Tragens." Das klingt nun ganz schön, aber in Wirklichkeit ist doch die malerische Phantasie auch mit ihm durchgegangen und hat ihm die offenbar angestrebte architektonische Wirkung zum Teil wieder aufgehoben. Das gilt vor allem von dem breiten blaukarrierten Kachelstreifen, der das Haus unten umgibt und in keiner Weise mit dem organischen Aufbau zusammenhängt, sondern rein aus Freude an der malerischen Wirkung herumgelegt ist. Er bringt nicht irgend eine Funktion, etwa die eines tragenden Sockels, zum Ausdruck, sondern ist rein farbig-dekorativ, ja er zerschneidet die stützende Wand eher, als dass er sie zur Geltung bringt. Ganz das Gleiche gilt von der angehängten Blumengalerie unter dem Dach. Weder kann man auf sie hinaustreten, noch auch die auf ihr stehenden Blumen anders als mit einer besonders konstruierten Giesskanne begiessen, und so verstärkt sie noch den Eindruck, dass wir es hier mit der Schöpfung eines Malers, nicht eines Baumeisters zu tun haben. Das Haus Olbrich gehört in die grosse Kategorie modernster Bauten, die, auf dem Papier erfunden, auch besonders auf dem Papier ganz allerliebst aussehen, weil eben Maler es in erster Linie waren, die diese neue Bewegung ins Leben gerufen haben, wobei ich besonders betonen möchte, dass ich damit die frischen und anregenden Taten dieser Männer und speziell der Darmstädter Künstler nicht etwa im allgemeinen herabsetzen will. — Als Gegensatz zu Olbrichs Haus diene das von Peter Behrens (Abb. 111). Es hat von allen Darmstädter Bauten wohl den meisten Anklang gefunden, und das liegt eben daran, dass es wirklich am reinsten architektonisch empfunden ist. Mag man das immerhin eine Konzession an das Hergebrachte nennen; darum ist es nicht schlechter. Im Gegensatz zu Olbrich tritt namentlich das tektonische Prinzip, das hier verfolgt ist, klar zu

Tage: wie die Ecken durch die eigenartigen grünen Wandpfeiler betont sind, die dem ganzen Bau Halt und Stütze zu geben scheinen, wie sich dieses Gerüst auch um Fenster und Türen spannt und das Ganze als klare Verdeutlichung der gesamten Raumbildung einheitlich zusammenholt. Auch in der Farbe war übrigens das Haus Behrens wohl das beste von allen. Eine gewisse Beschränkung ist ja der Architektur in der Wahl ihrer farbigen Mittel schon dadurch auferlegt, dass sie in der freien Natur draussen steht und mit dieser zusammenwirken muss, nicht aber in Widerspruch geraten darf, eine Beziehung, von der noch die Rede sein wird. Manche nationale Gegensätze erklären sich aus dieser Rücksicht ganz natürlich, denn was in italienischer Sonne höchst wirksam ist, kann bei uns unerträglich sein und umgekehrt. Auch wird gewiss stets eine dem Material von selbst und ungezwungen sich eignende Farbe, wie etwa das Rot des Ziegels und das Weiss des Kalkes, ruhiger und selbstverständlicher wirken, als eine willkürliche Bemalung. Manche der Darmstädter haben das wohl etwas übersehen, so namentlich Christiansen, dessen „Haus in Rosen“ mit dem blau und grünen Dach und den lebhaften roten Ornamenten doch gar zu sehr aus der Landschaft herausschreit. Hier ist die Farbe ein selbständiges Element geworden, statt der Architektur zu dienen, was wiederum den Maler verrät, während das Haus Behrens vornehm und harmonisch zwischen den Bäumen des Parkes steht, wie alle gute Architektur, und wir erkennen daraus, dass ein rechtes Bauwerk sehr wohl zugleich im besten Sinne malerisch wirken kann, auch wenn es oder vielmehr gerade weil es durchaus architektonisch ist. —

So und nicht anders sind denn auch die „malerischen Baugruppen“ aufzufassen, in die man neuerdings gern öffentliche Riesenbauten auflöst, um nicht ins Masslose und Unübersehbare



Abb. 112. Das Nationalmuseum in München. Von Gabriel Seidl.

der Gesamterscheinung zu gelangen. Gabriel Seidls Nationalmuseum in München (Abb. 112) ist dafür vor allem zu nennen, woran sich die neue Berliner Akademie und ähnliche Baukomplexe anschliessen. Gewiss ist hier die ganze Anlage, wenn man so will, „malerisch" komponiert, d. h. sie ergibt ein in die Breite erstrecktes, nur im Nebeneinander im Raume zu erfassendes Gesamtbild. Aber jeder einzelne Bauteil ist doch in sich echt architektonisch aufgefasst und seiner besonderen Bestimmung entsprechend durchgebildet, wie der stattliche mittlere Eingangsbau, die verschiedenen Seitenflügel mit den besonderen Treppentürmen, die kleineren Gartenbauten und Pavillons, und das Ganze ist mit Gärten und Höfen so einheitlich zusammengegliedert, dass hier von einem Überschreiten der Grenzen der Architektur, von einem Überwiegen des Malerischen, nicht die Rede sein kann. Freilich wird hie und da in ähnlichen Anlagen übertriebene historische Spielerei getrieben, die das allmähliche

Wachstum eines solchen Baukörpers durch verschiedene Stilperioden willkürlich und äusserlich nachahmt, aber grundsätzlich kann man nicht sagen, dass ein solchermassen gefasster malerischer Zug die Architektur als Kunst beeinträchtigt, ja es wäre vielleicht für unsere Grossstädte besser, wenn man bei manchen ihrer Monumentalbauten noch etwas mehr diesem Zuge folgte, so namentlich bei den Rathäusern, deren kolossale Grösse in einem einzigen Baukörper kaum mehr ästhetisch zu bewältigen ist, und wo das Streben, „alles unter ein Dach zu bringen", fast notwendig zu schrecklich langweiligen gleichförmigen Fensterreihen führen muss. — Natürlich besitzt darum nicht jede malerische Häusergruppe, wie etwa die aus dem alten Nürnberg hier vorgeführte (Abb. 113), architektonischen Wert. Diese Häuser stehen im Gesamtbild nicht anders, als ein Berg oder ein Baum oder ein anderes Naturprodukt, und wenn sie uns mit ihren Brettergalerien, ihren hohen Ziegeldächern und ihrem Fachwerk auch noch so malerisch anmuten, so werden wir doch nicht darauf kommen, in ihnen architektonische Kunstwerke zu erblicken. Ich schalte dieses Gegenbeispiel nur deshalb hier ein, um erneut daran zu erinnern, dass auch bei einer malerischen Baugruppe der entscheidende Faktor, das was die Architektur zur Kunst macht, in der künstlerisch selbständig durchdachten, innen und aussen harmonisch zur Erscheinung gebrachten Raumbildung liegt, und dass alle „plastische" oder „malerische" Auffassung nur insoweit möglich und berechtigt ist, als sie auf dieser Grundlage zwanglos erwächst.

Dies gibt uns nun auch die rechte Stellung zu der grössten und weitesten Aufgabe der Architektur, zu ihrer Tätigkeit als Städtebauerin. Auch diese kann in wesentlichen Stücken von malerischen Gesichtspunkten geleitet sein, hier tritt mit Recht der Zusammenhang der Dinge, ihr Nebeneinander im Raum und



Abb. 113. Malerische Häusergruppe aus Nürnberg.

ihr bildmässiger Eindruck auf unser Auge in den Vordergrund, und nicht umsonst sprechen wir von einem Architekturgebilde, aber von einem Städtebild. Dabei wird doch jedes einzelne Gebäude, wenn anders es auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch machen will, für sich die Grenzen innehalten, die der Baukunst gezogen sind, und Höhenpunkte auch der Architektur als Städtebauerin dürfen wir dort erwarten, wo echt architektonische Werke von starker Künstlerhand zu einem einheitlichen Ganzen geordnet sind, das man ebensowohl architektonisch wie malerisch geniessen kann. Wiederum Schmarsow folgend, führe ich Michelangelos Ausgestaltung des Kapitols in Rom (Abb. 114) hierfür an. Drei monumentale Gebäude, rechtwinklig zueinander geordnet, jedes selbständig und doch zu den anderen in Beziehung, schliessen drei Seiten des Platzes ein, der dadurch,



Abb. 114. Das Kapitol in Rom. Von Michelangelo.

obwohl vorn und oben offen, selbst die Bedeutung eines völlig architektonisch empfundenen Raumes gewinnt. Und doch ist das Ganze unter glänzender Ausnützung des Terrains, mit Hilfe der Treppen- und Terrassenanlagen und unter Mitwirkung der Gartenkunst, zugleich zu einem ausserordentlich wirkungsvollen malerischen Bild zusammengeschlossen, das sich jedem, der es gesehen, unauslöschlich als solches einprägt. Jeder Teil ist architektonisch notwendig und berechtigt, und dient doch in seiner Weise zugleich der malerischen Wirkung; es ist echte Architektur und wundervolles Städtebild zugleich. Ein Gegenbeispiel braucht man nicht lange zu suchen: das Maximilianeum in München (Abb. 115) ist ein solches. Zwar wenn man, vom Hof-



Abb. 115. Das Maximilianeum in München. Vorderansicht.

theater kommend, die breite Maximilianstrasse entlang blickt, wird man, je näher man kommt, zunächst immer mehr die geschickte Hand des städtebauenden Architekten bewundern, der mit sicherem malerischem Empfinden gerade dieses monumentale Gebäude als Blickpunkt an dem Abschluss der Strasse aufgerichtet hat. Und selbst aus der Nähe noch, vom anderen Ufer der Isar, wirkt es in seiner breiten Hinlagerung über den Anlagen der Uferböschung als ungemein eindrucksvolles Architekturbild. Aber ach, wie sieht das alles aus, wenn wir die Szene von rückwärts betrachten (Abb. 116)! Kaum vermag man hinter den eintönigen und gleichgültigen Kästen die prunkvolle Fassade wiederzufinden, und nur die weit zu beiden Seiten hinausragenden Flügelbauten überzeugen uns davon, das wir tatsächlich dasselbe Gebäude vor uns haben — freilich auch davon, dass der ganze glänzende Aufbau der Vorderfront nichts war



Abb. 116. Das Maximilianeum in München. Rückansicht.

als malerische Kulisse, trügender Schein, dass also hier nicht ein architektonisches Kunstwerk dem malerischen Gesamteindruck des Stadtbildes eingeordnet, sondern ein Bild an sich geschaffen worden ist, das nur äusserlich dem Auge dargeboten wird. Die beiden Seitenflügel vor allem, die zu gar nichts dienen und zu gar nichts zu brauchen sind als zum Ansehen, können nach unserer Auffassung kaum noch mit dem Namen Architektur bezeichnet werden, und so haben wir hier einen höchst bezeichnenden Fall eines malerischen Städtebildes auf schliesslich doch stilloser, weil unarchitektonischer Grundlage vor uns; und die Enttäuschung ist um so grösser, weil das Ganze sich zunächst so ausserordentlich architektonisch gebärdet.

Klar haben wir aber auch an diesem verfehlten Versuch wieder ein schon mehrfach angedeutetes wichtiges Element künstlerischen Städtebaues erkannt: das Zusammenwirken der Architektur mit


Abb. 117. Burg Rheinstein.

der umgebenden Wirklichkeit, mit der Natur. Der malerischen Auffassung, die wir hier als berechtigt erkannten, können ja nicht nur selbständige architektonische Kunstwerke dienstbar gemacht werden, sondern auch Dinge, die mit der Architektur als Kunst im engeren Sinne nichts mehr zu tun haben, einerseits malerische Baugruppen ohne künstlerischen Wert, Mauern, Türme, Brükken u. dgl., andererseits aber auch Bodengestaltung, Flussläufe, Vegetation — kurz, die Natur in ihren mannigfaltigen Erscheinungen. Gerade die Architektur, die strengste und abstrakteste der Künste, verträgt es, mit der wirklichen Natur in Verbindung gebracht zu werden, ja sie erringt im Zusammenklang mit ihr die köstlichsten Wirkungen. Gerade weil es nicht unmittelbare Naturvorbilder wiedergibt, vermag das architektonische Kunstwerk sich neben der lebendigen Fülle der Natur selbständig zu behaupten, und wir haben gesehen, wie sich selbst die Monumentalplastik die Sprache der Baukunst leihen musste, um es ihr darin gleichtun zu können. Und je mehr das Bauwerk aus der Enge der Stadt hinauskommt ins Freie, je mehr es da draussen eine in sich geschlossene Sonderexistenz führt, als Villa, als Burg,



Abb. 118. Villa Doria-Pamphili in Rom.

als Schloss, als Kloster, desto mehr wird der Künstlergeist es in Fühlung bringen mit der umgebenden Natur, mit Berg und Tal, Wald und Fluss, und es wird seine künstlerische Kraft und Selbständigkeit darum nicht einbüssen, ob es nun dem Rücken eines Hügels sich anschmiegt, glänzend im Strome sich spiegelt, oder von Efeu überwuchert unter hohen Bäumen halb versteckt ist; erst wenn die Elemente ihr zerstörendes Spiel damit getrieben haben, geht das Bauwerk als Ruine wieder ganz in der Umgebung unter und wird zu einem nur noch vom malerischen Gesichtspunkt aus zu geniessenden Gegenstand. Und wenn wir die Geschichte der Architektur als Kunst betrachten, so dürfen wir auch nicht übersehen, was hier nur an einigen

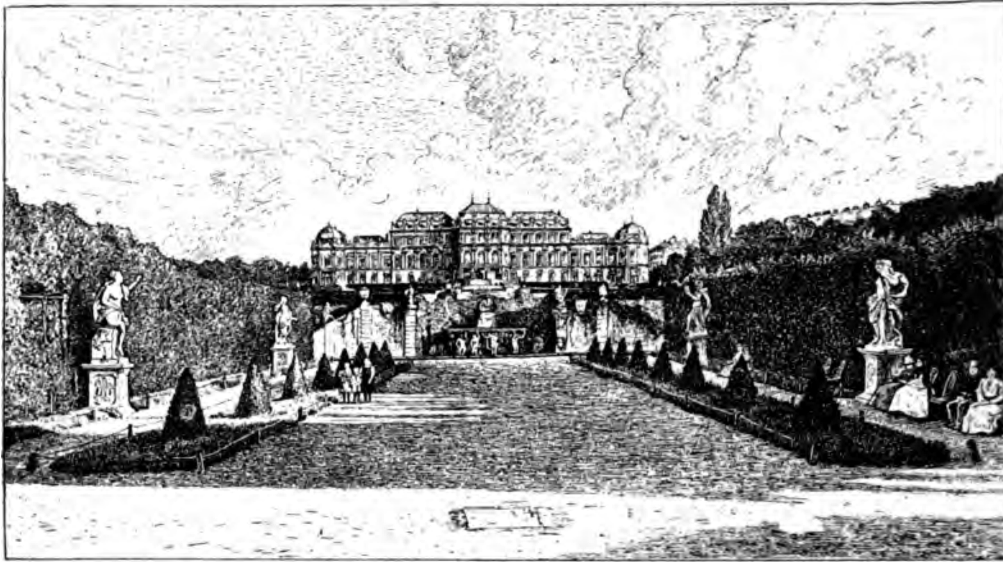
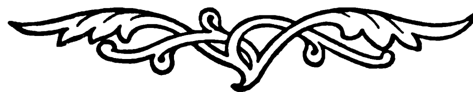


Abb. 119. Schloss Belvedere in Wien.

bezeichnenden Proben (Abb. 117—119) vorübergehend angedeutet werden kann: mit wie verschiedenem Gefühl die verschiedenen Zeiten ihre Bauwerke der Natur wirkungsvoll eingefügt haben, wie die Ritterburg den stolzen Felsen noch starrer und unnahbarer macht, wie die römische Villa über breiten Terrassen zwischen ernsten Pinien und anderer südlicher Vegetation sich erhebt, und wie das Rokokoschloss auf spiegelnde Teiche mit künstlichem Wasserwerk, auf zierliche Gartenanlagen mit geschnittenen Hecken und heimlichen Laubengängen hinausblickt. So schliesst sich der Ring, und es führt die letzte der Künste, ohne ihre Grenzen zu überschreiten, sinnvoll zurück zum Urschoss aller Dinge, dem auch die Kunst entsprungen ist, zu der unendlichen Schöpfung, zur Natur. —



Das Kunstgewerbe als angewandte Kunst.

Es ist ein schöner und richtiger Name, den wir dem Kunstgewerbe neuerlich zu geben pflegen: angewandte Kunst. Nicht blosses Handwerk, nicht Kunstübung zweiter Klasse, sondern rechte und echte Kunst — angewandt auf die Bedürfnisse des Lebens. Auch wir wollen diesen Zweig darum hier nicht übergehen, wie wir ihm ja in einigen Beispielen aus der Graphik und dem Buchgewerbe ganz von selbst bereits begegnet sind; und gerade die Auffassung als angewandte Kunst gibt uns willkommene Gelegenheit, auch die Anwendung der bisher gewonnenen künstlerischen Grenzen und Grundsätze wenigstens an einigen Beispielen aus dem Kunstgewerbe zu erproben. Dafern sie richtig sind, und dafern das Kunstgewerbe wirklich vollgültige Kunst ist, werden sie sich auch hier bewähren müssen, und das und nichts weiter gilt es im folgenden kurz zu zeigen.

Wie bei der Architektur, so ist auch im gesamten Kunstgewerbe ein besonderer Faktor von einschneidender und einschränkender Bedeutung, mit dem wir uns daher auch hier zunächst auseinanderzusetzen haben: der praktische Zweck. Schon Gottfried Semper hat es in seinem „Stil" klar formuliert, dass „jedes technische Produkt ein Resultat des Zweckes und der Materie ist", und ein von ihm als Beleg hierfür herangezogenes Beispiel können auch wir an die Spitze unserer Untersuchung stellen. Er führt zwei antike Gefässe vor, den Nileimer der alten Ägypter (Abb. 120) und die unter dem Namen Hydria


Abb. 120. Ägyptischer Nileimer.


Abb. 121. Griechische Hydria.

bekannte griechische Vase (Abb. 121). Beide dienten dem gleichen Zweck, Wasser aufzufangen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen, die sich deutlich in ihrer Form widerspiegeln. Der Nileimer ist ein Zuggefäss, um das Wasser aus dem Flusse zu schöpfen; zwei solche Eimer wurden dann an Jochen über der Schulter getragen. Dementsprechend ist die Form, dem Schöpfen und Hängen angemessen, der schwerste Teil liegt unten, der bewegliche Henkel befindet sich oben. Zugleich ist durch die Verengerung des Oberrandes dem Überspritzen beim Tragen vorgebeugt. Anders die griechische Hydria. Sie diente nicht zum Schöpfen aus dem Flusse, das gerade für das Nilland so charakteristisch ist, sondern sie war dazu bestimmt, laufende Wasser aus Brunnenröhren aufzufangen, wie man aus Bildern auf solchen Gefässen selbst ersieht. Diesem Zweck ist wiederum ihre Form auf das Glücklichste angepasst; auf dem eigentlichen Körper der Vase sitzt noch ein trichterförmiger Hals mit weiter Mündung, der das sprudelnde Wasser bequem und sicher aufnimmt, und da das Gefäss auf dem Kopfe getragen wurde, hat es unten eine entsprechende Basis erhalten, während zwei seitliche Henkel und ein rückwärtiger die Hantierung damit erleichtern. Besonders ist auch zu bemerken, dass der Schwerpunkt hier, im Gegensatz zum Nileimer, in der oberen Hälfte liegt, wodurch bekanntlich das Balancieren erleichtert wird. Beiden Gefässen sieht man also ihre besondere Bestimmung auf den ersten Blick an, ihre Form erklärt sich unmittelbar aus dem Zweck, und es bedarf wohl kaum des besonderen Hinweises darauf, wie schon hierin allein eine gewisse Beruhigung,

eine Art ästhetischer Befriedigung liegt. Zu zeigen wie diese durch die sinngemässe Behandlung im einzelnen noch gesteigert wird, bleibt einem späteren Beispiel vorbehalten. Umgekehrt wird jede Form eines Gebrauchsgegenstandes, die offensichtlich dem Zweck widerspricht, bei allen natürlich empfindenden Menschen mit klarem, unverbildetem Auge Missbehagen erwecken. Einen herrlichen „Schulfall" dieser Art führt Abbildung 122 vor, eine Fayence-Tasse aus Südfrankreich, wo eine ganze Industrie dieser geschmackvollen Richtung besteht und von den Besuchern von Nizza — leider muss es gesagt werden — reichlich in Nahrung gesetzt wird. Natürlich ist es nur die Sonderbarkeit und Fremdartigkeit, was die Käufer verführt, sich solche Dinge als „Andenken" mitzunehmen und daheim irgendwo, wahrscheinlich auf dem berüchtigten Bordbrett, aufzustellen, denn zu brauchen sind sie nicht. Unsere Tasse sicher nicht. Man sehe sich nur den umgestülpten Rand an, wie der zum Trinken taugt, und selbst wenn man dazu die Gegenseite benutzen wollte, so kann doch das schreckliche Ding kaum halbvoll gegossen werden. Und wie sich die ganzen Ecken und Kanten der Ober- und Untertasse reinigen lassen, danach sei nur nebenbei gefragt. Gewiss wird mir der Leser beipflichten, wenn ich dieses Gefäss als praktisch verfehlt und dadurch zugleich ästhetisch abstossend bezeichne, aber wer sein Auge schärft, wird alsbald so manches Ähnliche, wenn auch nicht ganz so Handgreifliche, in seiner nächsten Umgebung entdecken. In tausend feineren und gröberen Abstufungen ziehen sich solche Stilfehler durch unser gesamtes Kunstgewerbe der letzten Jahrzehnte, und erst neuerlich



Abb. 122. Fayence-Tasse aus Nizza.

ist auf die stilbildende Bedeutung der klaren Zweckmässigkeit wieder mit dem rechten Nachdruck hingewiesen worden. Hand in Hand damit ist auch die andere grundlegende Forderung alles gesunden Stiles wieder zu Ehren gelangt, die Forderung der Ehrlichkeit in Material und Technik, die gleichfalls lange Zeit fast in Vergessenheit geraten war. Betrachten wir in dieser Hinsicht etwa einen Leuchter aus der noch nicht lange zurückliegenden kunstgewerblichen Vergangenheit (Abb. 123), so sehen wir das Metall durch den Guss in allerlei Schnörkel und Formen gebracht, die das Material vor lauter historischen Reminiszenzen kaum mehr als solches erkennen und zur Geltung kommen lassen.

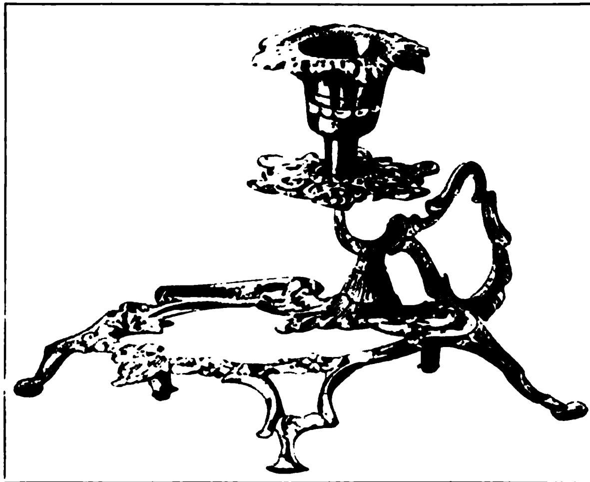


Abb. 123. Unpraktischer Leuchter aus der Zeit der kunstgewerblichen Stiljagd.

Man modellierte Renaissanceformen, die der Steinmetzarbeit entnommen waren, und brachte sie mit Rokoko-Ornamenten zusammen, die der Holzschnitzerei oder Stuckdekoration angehörten, und das nannte man dann auch noch „stilecht"! Dabei ist dieser Leuchter die vollendete Unzweckmässigkeit, denn er hat Füsse, die an jeder Tischdecke hängen bleiben, einen Henkel, der den Finger zerschneidet, und statt ein festes organisches Ganzes zu bilden, besteht er aus zwei äusserlich aneinandergefügten Teilen, die nur durch eine stets wacklige Schraube miteinander verbunden sind. Dieser überladenen, ungesunden Marktware gegenüber mussten die einfachen modernen Lösungen der gleichen Aufgabe, wie sie von unseren neueren Künstlern geboten wurden,

geradezu befreiend wirken (Abb. 124). Da sehen wir zunächst eine ganz anspruchslose Technik, die aber dem angewandten Material — Schmiedeeisen — völlig entspricht, und es als solches in bester Weise zur Geltung bringt; da gilt es nicht als Schande, wenn man die Spuren des Hammerschlages sieht. Und damit ist, gleichsam von selbst, auch eine ruhige und deutliche Form erreicht worden, ein klares, einheitliches Aufstreben nach der das Licht tragenden Hülse, und endlich eine sehr bequeme und handliche Zweckmässigkeit, die auch ohne einen besonderen Henkel sofort erkennen lässt, wo die Hand anzugreifen hat.

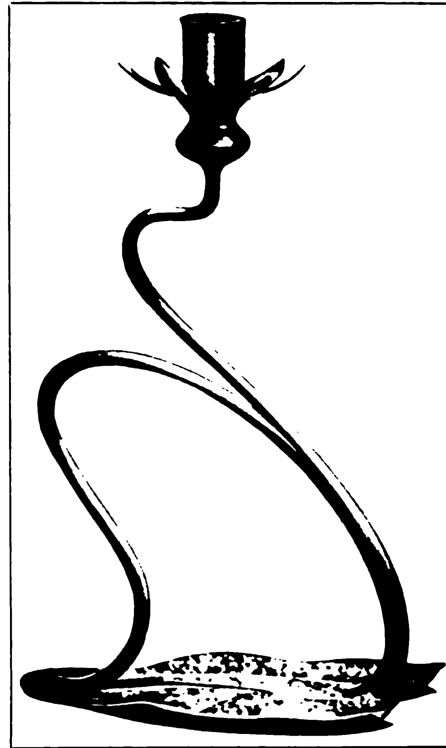


Abb. 124.
Moderner schmiedeeiserner Leuchter.

Materialgemässheit und Zweckmässigkeit sind hier mit den einfachsten Mitteln wohltuend vereinigt, und zu solcher Einfachheit und Ehrlichkeit mussten wir erst einmal zurückkehren, um uns auf uns selbst zu besinnen, nachdem wir in Flitter- und Schnörkelkram, vor allem aber in Heuchelei und Imitation fast ganz untergegangen waren. Da wurde der biedere Töpferton in anspruchsvolle Steinformen gepresst oder als Emailgefäss von Limoges bemalt, er musste Korbgeflecht oder Holz oder sonst etwas vorstellen, nur nicht sich selbst und sein natürliches Wesen; polierter Stuck musste Marmor vortäuschen, Papiermaché galt für Metall, Ölpapier für Glasmalerei, und das billige weiche Holz erhielt eines schlichten farbigen Anstriches künstliche Eichen-

holzmaserung, eine Unsumme von Barbarei, in der wir leider auch heute noch recht tief drin stecken. Hiergegen gilt es vor allem auf der ganzen Linie mit aller Energie anzukämpfen, wenn wir wieder durchweg ein gutes Kunstgewerbe heranziehen wollen, und gerade dazu kann jeder einzelne im täglichen Leben nicht unwesentlich mit beitragen.

Wenn wir uns nun mit den verschiedenen wichtigeren Zweigen des Kunstgewerbes im besonderen beschäftigen wollen, so können wir uns dabei wieder an die drei grossen Hauptgruppen künstlerischer Tätigkeit anschliessen, denen sie jeweilig am nächsten verwandt sind.

Als ein gewerbliches Sondergebiet der Malerei darf da zunächst die Glasmalerei gelten, die man ja leicht versucht sein könnte, dem hergebrachten Namen entsprechend, einfach für „Malerei auf Glas", ohne weitere Einschränkung, zu halten. Und doch hat auch sie ihre sehr bestimmten Grenzen, die unmittelbar aus dem Zweck und der ursprünglichen Arbeitsweise hervorgehen. Die Glasmalerei dient ausschliesslich dem Schmuck der Fenster, sie ist also in ganz derselben Weise wie die Wandmalerei der Architektur eines Innenraumes eingefügt und muss ihr eingefügt bleiben. Sie war auch von Anbeginn nichts anderes, als eine mosaikartige Zusammenfügung von verschiedenfarbigen Glasstücken zu ornamentalen, später auch figürlichen Kompositionen, die aber ganz von selbst, eben durch die eigenartige Technik der Bleifassung, stets einen flächigen und streng dekorativen Charakter behielten, den Teppichen und Vorhängen ähnlich, an deren Stelle sie traten. Dies blieb auch bestehen, als später die sogenannten „Überfanggläser" — doppelseitige Glasplatten von verschiedenen Farben, auf denen durch teilweises Ausschleifen der einen Seite ein Wechsel in der Färbung erzielt werden konnte — eine reichere und freiere Formenbehandlung im ein-

zelnen gestatteten. Die Glanzperiode der Glasmalerei, die Gotik, hat konsequent an dieser im vollen Sinne stilgerechten Behandlung des Materiales festgehalten und gerade damit ihre köstlichsten Wirkungen erzielt. Wenn die Riesenfenster der gotischen Dome und die Beschränkung der eigentlichen Bauteile auf das konstruktiv Notwendige doch nicht zur völligen Durchbrechung und Auflösung des Raumes geführt haben, so ist dies zum grossen Teile der Behandlung der Glasfenster zuzuschreiben, die den Raum öffnen und doch zugleich abschliessen. Dabei war die Beschränkung auf eine relativ einfache Farbenskala gleichfalls nur von Vorteil, denn sie ergab von selbst jenes satte, harmonische und gedämpfte Licht, das wir besonders dort so überaus angenehm empfinden, wo neben den alten Glasfenstern ein „technisch vollendetes“ neueres eingesetzt wurde. Denn es muss leider gesagt werden, dass die Verfeinerung der technischen Mittel, die es ermöglichte, auch ohne Zusammensetzung aus verschiedenfarbigem Glas die reichsten malerischen Wirkungen auf das durchsichtige Material zu bannen, grosse Gefahren in sich barg. Es lag nichts näher, als dass man die Fensterscheibe nun einfach als Bildtafel betrachtete, der man ohne Rücksicht auf die besondere Bestimmung und das besondere Material frei und ungehemmt seine malerischen Ideen anvertraute; und wohin dies führte, zeigt unsere Abbildung 125, ein Glasgemälde aus der Hofglasmalerei F. X. Zettler in München, einen „Aufbruch zur Reiherbeize“ darstellend. Das ist denn ein regelrechtes „Bild“ mit aller Freiheit malerischer Auffassung und perspektivischer Raumvertiefung, und nur bescheiden erinnert die ornamentale Umrandung noch an den besonderen architektonischen Zweck. Die Fläche scheint aufgehoben, man blickt ins Freie bis zu der fern auf hohen Felsen sich erhebenden Burg, und das Ganze ist mit vollem Wirklichkeitsstreben auf die nicht durch Bleifassung



Abb. 125. Aufbruch zur Reiherbeize. Glasgemälde von F. X. Zettler.

getrennte, einheitliche Glastafel gemalt, wie sonst auf die Leinwand oder Holztafel; unsere neueren Verfahren erlauben uns ja, die Farben darauf haltbar zu machen. Hören wir nun aber das Urteil eines mitten in der Praxis jener Zeit stehenden, technisch ausgebildeten Fachmannes, das dieser über eine 1893 in Chicago ausgestellte ähnliche Arbeit derselben Anstalt fällte. Ludwig Woseczek, der erste Figurenzeichner der Filiale der Tyroler Glasmalerei in New York, schrieb damals in den Mitteilungen des k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien: „Die Firma Zettler hat die Ausstellung sehr gut beschickt. Ein kolossales oblonges Fenster, darstellend die Hochzeit zu Kana, ist in der technischen Durchführung meisterhaft, dagegen sind die Farben etwas kühl. Die Komposition rührt von Prof. Lindenschmit her und ist wohl bewundernswert, trotzdem konnte ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass das Ganze nur als Ölgemälde sich zur Höhe eines vollendeten



Abb. 126. Aufbruch zur Jagd. Glasgemälde von A. Lüthi. Aus Deutsche Kunst und Dekoration.

Kunstwerkes erheben würde, dagegen als Glasmalerei vielen Bedingungen, die die eigenartige Ausführung stellt, nicht entspricht.“ Das ist es in der Tat, worin hier der Fehler liegt, und woran auch unser Beispiel krankt: die mangelnde Rücksicht auf die Besonderheit der Technik. Es waren auf Glas übertragene Ölbilder, aber keine unmittelbar als solche und nur als solche empfundenen Glasgemälde, und hierin dürfen wir wiederum

einen grundsätzlichen Stilfehler erblicken. Ein eigentümlicher Zufall fügt es, dass ich diesem Beispiel ein im Motiv ganz ähnliches Gegenbeispiel gegenüberstellen kann, ein Glasfenster von A. Lüthi in Frankfurt a. M., welches ebenfalls einen Aufbruch zur Jagd darstellt (Abb. 126). Schon ein flüchtiger Vergleich lässt die stilistischen Vorzüge dieses Bildes gegenüber dem vorigen erkennen, und es ist kaum nötig, nach dem Gesagten im einzelnen noch darauf hinzuweisen, wie hier die flächige Behandlung des Ganzen weit besser der dargestellten Aufgabe entspricht. Der Künstler hat bewusst auf ältere Vorbilder zurückgegriffen, aber sie nicht nachgeahmt, sondern nur ihre richtigen und gesunden Grundsätze erfasst, und das dürfen wir gewiss als Fortschritt begrüssen. Inzwischen ist auch diese Anlehnung an die alten Meister noch überwunden worden, und das alte Prinzip tritt uns in durchaus neuer und eigenartiger Gestalt entgegen, wenn wir die modernen „Kunstverglasungen“ — wie man sie jetzt ganz folgerichtig nennt — betrachten. Unsere jungen Künstler wollen wieder das schöne reine Material des kräftig gefärbten Glases voll zur Geltung gelangen lassen, und halten dadurch ganz naturgemäss an der Zusammensetzung aus zahlreichen Stücken und an der Bleifassung fest. Wie sie aber dabei doch in den Formen ganz neu und modern sind und auch durch die Heranziehung neuartiger Gläser, besonders der Opaleszentgläser, durchaus originelle Wirkungen zu erzielen wissen, das kann durch Abbildung 127 wenigstens angedeutet werden, die eines der bekannten Glasfenster von Hans Christiansen vorführt. Hier wird gewiss niemand von einer Nachahmung alter Vorbilder sprechen wollen, und doch sind die gleichen Stilgrenzen auf das Strengste eingehalten, an die auch die Alten sich banden; so kann man recht wohl hieran ersehen, wie grade das Gesetz die wahre Freiheit gibt. —



Abb. 127. Kunst-Verglasung von Hans Christiansen.
Aus Deutsche Kunst und Dekoration.



Abb. 128. Christus am Kreuz. Moderne „Nadelmalerei".

Auch die Stickerei steht der eigentlichen Malerei ausserordentlich nahe, und schon die Römer hatten dafür den Ausdruck „acu pingere", d. h. mit der Nadel malen, eine Bezeichnung, die sich auch bei uns in dem Worte „Nadelmalerei" erhalten hat. Aber gerade dieser Begriff kann wiederum leicht zu Missverständnissen und zu einer Verwischung der naturgemässen Grenzen führen, wie wir an einer Arbeit solcher Art verfolgen wollen. In Abb. 128 sehen wir eine staunenswerte Leistung dieser „Nadelmalerei", einen Christus am Kreuz, der 1889 von Mme. Leroudier in Lyon gestickt wurde und sich jetzt im Kunstgewerbemuseum daselbst befindet. Jedermann wird hier zunächst meinen, ein Gemälde vor sich zu haben, so treu und täuschend ist mit den Mitteln der Stickerei eine wirkliche Bildwirkung, ein Raum- und Stimmungseindruck angestrebt worden. Der wolkige Himmel, die Landschaft, die Figur, alles ist mit abertausenden

von Stichen, die in ihrer Feinheit und Unregelmässigkeit kaum als solche erkennbar sind, farbig ausgeführt, so dass wir nicht eine Stickerei, sondern ein Bild zu sehen vermeinen. Aber sollte dies wirklich die Aufgabe dieses schönen Zweiges des Kunstgewerbes sein, sich selbst zu verneinen und mit Aufwand unendlicher Mühe und Zeit etwas zu schaffen, was mit den Mitteln einer anderen Kunst — der Ölmalerei — weit leichter und vollkommener zu erreichen ist? Denn bei genauer Betrachtung ergibt die Ausführung mit der Nadel denn doch schliesslich Härten und Ungenauigkeiten der Form, Mängel und Widersprüche in der Farbe, die um so störender wirken, je treuer zunächst der Eindruck eines Gemäldes wiedergegeben war. Sollte also nicht auch hier Zeit und Arbeit und — Geld an eine verlorene Sache verschwendet sein, weil die Stilgrenzen des Gewerbes nicht beachtet wurden? Ich glaube ja, und mit allen ähnlichen Arbeiten, wie wir sie auf unseren privaten und öffentlichen Ausstellungen immer wieder zu sehen bekommen, steht

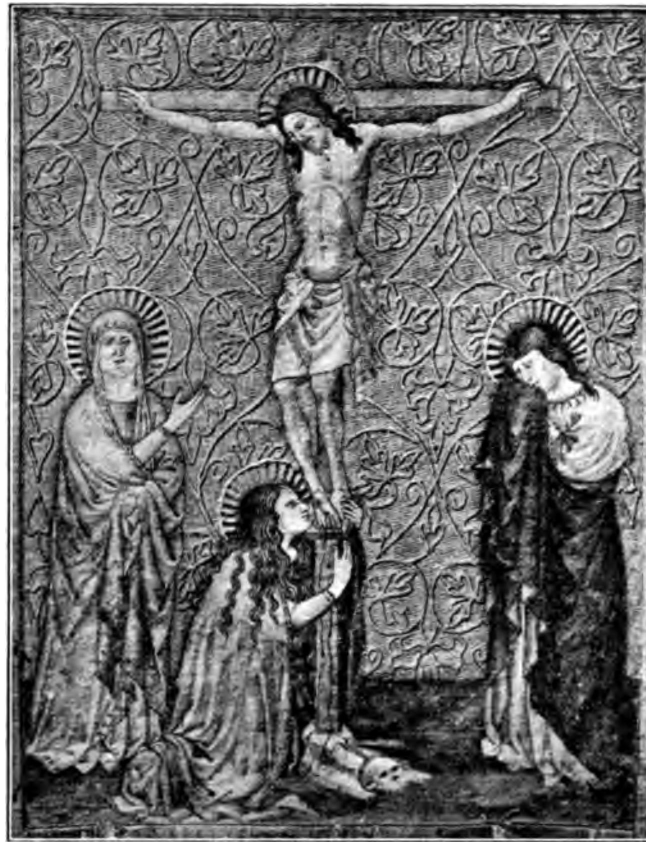


Abb. 129.
Christus am Kreuz. Italienische Stickerei des 14. Jahrh.

es ebenso. Auch die Stickerei nimmt, gerade wenn sie künstlerisch empfunden ist, Rücksicht auf Material und Zweck, und lässt beides offen und ehrlich zur Geltung gelangen. Das Stoffgewebe, welches sie schmücken aber nicht verstecken soll, lässt sie ruhig als solches bestehen, zeigt unbedenklich seine sich kreuzenden Lagen, und passt ihre Ausdrucksmittel diesen als einem gegebenen Faktor harmonisch an; gerade damit aber gelangt sie zu dem, was die Nadelmalerei vergeblich erstrebte, zu einem besonderen, nur ihrer Eigenart entsprechenden Stil. In dieser Hinsicht steht jedes beliebige gute alte Kreuzstichmuster, und sei es noch so einfach, über den künstlichsten Leistungen der Bilderstickerei. Dass aber darum der Stickkunst die Darstellung figürlicher Szenen keineswegs verschlossen ist, dass vielmehr auch hierin nur das rechte Stilgefühl klärend und mässigend einwirken muss, um zu echten Kunstleistungen zu gelangen, das zeigt die hier abgebildete italienische Stickerei aus dem 14. Jahrhundert, die gerade auch eine Kreuzigung darstellt, und sich in Pariser Privatbesitz befindet (Abb. 129). Es ist wohl der Teil eines Messgewandes, und ganz diesem Zweck entsprechend ist die Behandlung; der Stoff ist nicht als malerischer Bildraum, sondern als dekorierte Fläche gedacht, und so war es auch nicht nötig, ihn durchweg mit der Stickerei zu bedecken und zu verstecken, sondern er tritt offen zwischen dem rein ornamentalen Flachmuster des Hintergrundes zu Tage. Die Figuren sind ganz flächenmässig nebeneinander geordnet, und zeigen in ihrer Ausführung gleichfalls deutlich die Spuren der besonderen Technik — die sich kreuzenden Stiche und die als Umrisslinien aufgenähten Fäden. So sehen wir denn hier auf den ersten Blick: das ist eine Stickerei, und zwar eine künstlerisch durchdachte, aber die Enttäuschung, dass wir erst ein Gemälde vermuten und dann doch die Spuren der für diesen Zweck unsachgemässen Technik

entdecken müssen, wird uns erspart. Und das eben empfinden wir mit Recht als stilgemäss. —

Natürlich gilt für die gesamte Textilkunst ganz das Gleiche, und namentlich der Wandteppich unterliegt völlig denselben Bedingungen. Es braucht hierauf nicht noch mit Hilfe besonderer Beispiele eingegangen zu werden, die sich ja jedermann leicht selbst beschaffen kann, und es sei nur besonders auf die feine Zurückhaltung der alten Gobelins hingewiesen, die sich stets ganz als gewebte Fläche darstellten und auch in der Farbe so stark vereinfachten, dass der Gedanke an eine Rivalität mit Gemälden nicht aufkommen konnte. Auch hierin haben uns gerade die modernen Künstler nach Zeiten des Abirrens wieder auf den rechten Weg gewiesen. Eine ganz spezielle Aufgabe aus diesem Gebiete mag aber doch um ihres besonderen Interesses willen herausgegriffen sein: der Theatervorhang. Man pflegt diesen in herkömmlicher Weise mit einem grossen allegorisch-dekorativen Gemälde zu schmücken, wie dies sehr bezeichnend bei dem von Josef Fux gemalten Hauptvorhang des Wiener Hofburgtheaters der Fall ist (Abb. 130). Er zeigt den Bühnenraum gleichsam offen und, wie in einer Vision, von einer bewegten Szene erfüllt. Eine reiche Tempelarchitektur baut sich auf, Wolken ballen sich, und allerlei mythologische Gestalten schweben einher, nach deren Bedeutung im einzelnen wir hier nicht zu fragen brauchen, die aber sicherlich geeignet sind, den Besucher in eine gewisse romantische Theaterstimmung zu versetzen. Das ist also alles ganz schön und recht, solange wir nicht bedenken, dass dies eben der Vorhang ist, der Bühne und Zuschauerraum scheidet; und wenn der Vorhang herabgelassen ist, zwingt uns nichts hieran zu denken, wir können ihn schliesslich rein als Bild betrachten, zumal wenn er wie hier der Architektur des Zuschauerraumes rücksichtsvoll angepasst



Abb. 130. Josef Fux, Hauptvorhang des Wiener Hofburgtheaters.

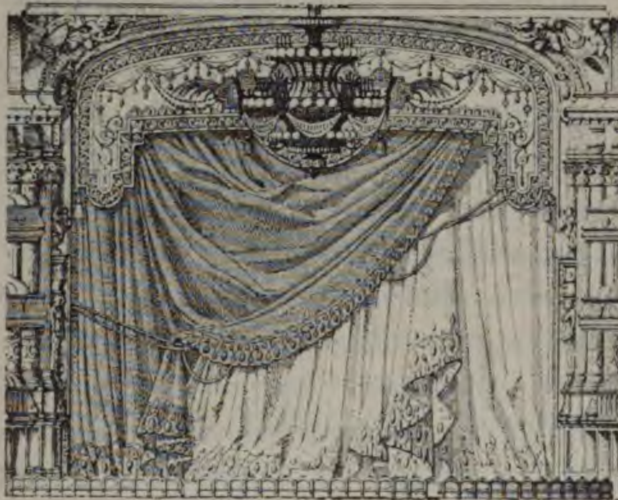


Abb. 131. Vorhang aus der Grossen Oper in Paris.

ist und gewissermassen den Bühnenraum vorstellt, der in Wirklichkeit dahinter liegt. Der Moment der Enttäuschung und des Zwiespaltes tritt aber unbedingt ein, wenn ein solcher Vorhang aufgezogen wird. Mir persönlich ist es wenigstens stets ein pein-



Abb. 132. Richard Riemerschmid, Vorhang im Münchener Schauspielhaus.

licher Anblick, wenn das schöne Gemälde sich plötzlich in die Luft erhebt, bald nur noch zur Hälfte, zum Viertel, und endlich gar nicht mehr sichtbar ist, während darunter allmählich ein ganz anderer Raum als der des Bildes zum Vorschein kommt. Ich weiss, dass die Mehrzahl des Publikums aus Gleichgültigkeit und Gewohnheit nicht so empfindet; man achte aber nur einmal darauf, und man wird die stilistische Roheit sehr wohl erkennen, die im Aufgehen eines solchen ganz als Gemälde behandelten Vorhanges liegt. — Natürlich ist nichts hieran gebessert, wenn man statt dessen einen Vorhang gibt, der mit künstlichen Falten und Posamenten — bemalt ist, wie nebenstehendes Beispiel aus der Grossen Oper in Paris (Abb. 131), ja es ist fast

noch schrecklicher, wenn all die schönen schweren Falten regungslos und unverändert mit in die Höhe gehen, ihre Lügenhaftigkeit damit unbarmherzig blossstellend. Es wird an dieser Tatsache dadurch nichts geändert, dass derartige Monstra so überaus häufig sind; Richard Wagner ist es gewesen, der dem gegenüber mit echtem Stilgefühl den einfachen Stoffvorhang mit wirklichem natürlichem Faltenwurf verlangt hat, eine eigentliche Gardine, die nach den Seiten aufgezogen wird, und nichts darstellen will, als das was sie ist: ein Vorhang, der zwei Räume zeitweilig voneinander zu trennen bestimmt ist. Genau so hat Richard Riemerschmid in seinem Münchener Schauspielhause die Sache angefasst (Abb. 132), und wenn auch gerade in der Bewältigung dieser Aufgabe die alteingewurzelte Tradition nur sehr schwer zu bekämpfen sein dürfte, so muss doch grundsätzlich diese Lösung unbedingt als die glücklichere bezeichnet werden. Einem Missverständnis muss aber dabei im voraus begegnet werden: es soll deshalb nun nicht etwa jeder Theatervorhang Riemerschmidsche Ornamente in Applikationsstickerei tragen, wie sie eben gerade in diesen Raum passten, vielmehr kann auch der Zugvorhang Gelegenheit zu verschiedenartigster Ausschmückung bieten, und selbst romantische Seelen, die gern eine kleine Allegorie beibehalten möchten, werden dabei noch auf ihre Rechnung kommen. Denn auch hier wollen wir uns nicht an einzelne Äusserlichkeiten halten, sondern das Ganze zu erfassen suchen. —

Den Übergang von der Malerei zur Plastik im Kunstgewerbe bildet die Vereinigung beider, das runde Gebilde mit farbigem Schmuck, und es gilt nachzuweisen, dass die oben festgestellten Bedingungen der Farbigkeit in der Plastik auch hier sinngemäss ihre Geltung behalten. Wenn wir früher erkannten, dass die Farbe bei einem plastischen Werk nicht als Selbstzweck, son-

dern nur zur Hervorhebung und Unterstützung der Form auftritt, und dass sie andrerseits das Material nicht verdecken und ertöten darf, so muss dies auch im Kunstgewerbe sich bewähren, dafern dieses wirklich den gleichen Gesetzen gehorcht wie die „grosse Kunst". Ein Beispiel soll auch hier sprechen. In Abbildung 133 und 134 sind zwei urbinatische Majolika-Vasen aus dem 16. Jahrhundert einander gegenübergestellt, die trotz der gleichen Zeit und des gleichen Ortes der Entstehung und bei fast völliger Übereinstimmung der Form eine grundsätzlich verschiedenartige Dekoration aufweisen. — Bei der einen ist der Körper der Vase gradezu als Bildfläche aufgefasst und ganz malerisch mit einer mythologischen Szene geschmückt, ohne besonders auf die Form des Gefässes Rücksicht zu nehmen. Das ist sehr gut angängig, soweit die nur wenig gewölbte mittlere Partie der Vase in Betracht kommt, welche friesartig von der Komposition umzogen wird. Oben und unten aber, wo die Umrisse sich stärker zu runden beginnen, führt dieses Dekorationsprinzip sofort zu Unklarheiten und Unmöglichkeiten. Zwar hat der Künstler die Grenze recht wohl gefühlt, und durch zwei herumlaufende Bänder eine Art von mittlerem Streifen abgeteilt, der das eigentliche Bild enthält, aber dann nimmt er selbst doch wieder keine Rücksicht hierauf, und lässt seine Darstellung unbedenklich durch diese Begrenzungslinien hindurchschneiden, wie es ihm zufällig passt. So kommt denn oben links die kleine Berglandschaft recht unorganisch heraus, und besonders macht sich dies im unteren Teil störend bemerkbar, wo die Quelle des Flussgottes herausströmt, und das Wasser nun, der Biegung des Gefässes folgend, geradezu nach rückwärts fliessen muss. Namentlich aber wird durch diese Dekoration die Form der Vase durchaus nicht betont und hervorgehoben, sondern eher verwirrt und im Eindruck gestört, und wieder ist es die schräg durch-

schneidende Linie des Wasserstromes, die sich auch in dieser Beziehung unangenehm fühlbar macht. Anders bei unserm Gegenstück. Auch hier ist zunächst, durch breite Ornamentbänder, ein Mittelstreifen klar und deutlich abgeteilt, diese Teilung aber wird streng eingehalten und der zwischenliegende Raum durch Grotesken-Ornamente nur belebt, nicht durchbrochen, wodurch zugleich das einfache Material des Untergrundes um so deutlicher zur Geltung kommt. Oben und unten aber folgt die Dekoration feinfühlig der Form, und namentlich der untere Teil zeigt im Gegensatz zum vorigen Beispiel recht augenfällig, wie die zweckmässige Gestaltung durch den Schmuck noch betont und verdeutlicht werden kann; das ist gleichsam ein tragendes Gestell, das von unten um das Gefäss herumgreift, und die sichere Tragkraft des Fusses anschaulich weiterklingen lässt, indem es zugleich die Form der Vase an dieser konstruktiv so wichtigen Stelle für das Auge klar heraustreten lässt. Und darin liegt der offenbare stilistische Vorzug dieser Vase vor ihrer Gefährtin. —

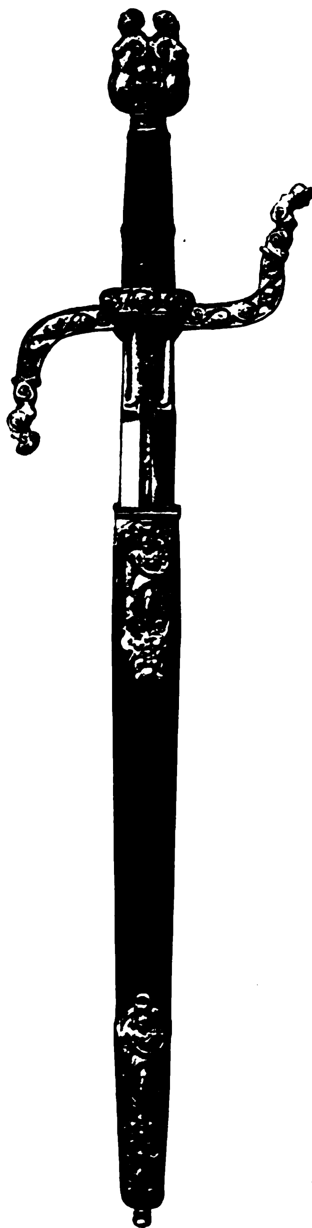


Abb. 133. Majolika-Vase mit bildmässiger Bemalung.

Dass die Plastik im übrigen dort, wo sie als eigentliche Figurenbildnerin im Dienste des Kunstgewerbes auftritt, den gleichen Bedingungen unterliegt, die sie als freie Kunst einhält, ist zu selbstverständlich, um noch besonders ausgeführt werden zu müssen; wenn wir dort eine Vermischung mit malerischen Mitteln oder eine materialwidrige Behandlung als verfehlt erkannten, so werden wir sie hier nicht gutheissen. Immerhin sei kurz daran erinnert, dass das Kunstgewerbe mit einer Reihe von Materialien für den plastischen Ausdruck arbeitet, die der Plastik sonst fremd sind, wie z. B. Elfenbein oder Porzellan, und dass diese Stoffe wiederum jeweilig eine besondere Ausdrucksweise verlangen, mit der von vornherein gerechnet werden muss. Namentlich greift aber auch hier der praktische Zweck mässigend und stilbildend ein, und zwar mit einem ganz eigentümlichen Erfolg, über den man sich vielleicht oft nicht genügend klare Rechenschaft gegeben hat. Auch die Plastik nämlich ist



Abb. 134. Majolika-Vase mit dekorativer Bemalung.


Abb. 135. Deutscher Dolch aus dem 16. Jahrh.

als kunstgewerbliches Element in weitaus den meisten Fällen auf die Flächendekoration angewiesen, und so überwiegt hier ganz von selbst ihr sonst vielfach bescheiden zurückstehendes Sondergebiet, dessen Wesen wir ausführlich zu ergründen suchten, das Relief. Nur ganz vereinzelte und bevorzugte Stellen gestatten es, an Gebrauchsgegenständen plastische Freifiguren anzubringen, meist muss sich der Schmuck einer Fläche oder doch einer gegebenen Form anpassen, und nur das Relief ist imstande, dabei schmiegsam überall zu folgen, die Gebrauchsform also zu schmücken und doch als solche bestehen zu lassen. Abbildung 135 zeigt einen deutschen Dolch aus dem 16. Jahrhundert, reich verziert an Griff und Beschlag im Sinne jener schmuckfrohen Zeit. Nur der Knauf aber hat zwei vollrunde Figürchen erhalten, die dort gewiss am Platze sind, während alles übrige mit Ornamenten und Figuren in flachem Relief versehen wurde. Das scheint recht selbstverständlich, und doch muss hier grundsätzlich darauf hingewiesen werden, denn gerade in der kunstgewerblichen Betätigung liegt ein unermessliches Feld für den Reliefkünstler, und gerade auf diesem Gebiet kann dieser herrliche Zweig plastischer Kunst der Vernachlässigung entrissen und zu neuer Blüte geführt werden. Die moderne Kunst hat auch darin bereits verheissungsvoll eingesetzt, es sei nur an die zahlreichen neueren Broschen, Gürtelschnallen, Plaketten

usw. erinnert, die die Bewegung der letzten Jahre hervorgebracht hat. Zugleich zeigt unsere Abbildung deutlich, wie ein rechter Schmuck die Gebrauchsfähigkeit eines Gegenstandes niemals stört; so reich diese kleine Prunkwaffe geziert ist, so ist doch der eigentliche Griff selbst frei gelassen, und man sieht, wie fest und sicher die Waffe im Falle der Not ihrem Herrn in der Hand liegen würde. Auch hier ist die Zweckmässigkeit nicht der Dekoration aufgeopfert; und wie falsch dies wäre, zeigt ein anderes Beispiel, ein Hirschfänger aus dem 18. Jahrhundert (Abb. 136). Hier überwuchert vollständig die plastische Dekoration, und der ganze Griff ist derartig mit geschnitzten Figuren, Ornamenten und Muschelwerk bedeckt, dass er dadurch geradezu unbenutzbar geworden ist. So wird uns dieses Stück gleichsam zum Symbol einer höfisch verfeinerten Gesellschaft, die die Waffe nicht mehr zu ernster Wehr, sondern nur zu leichtem Spiel an der Seite trug, und es zeigt sich aufs neue, wie die Kunst bis in ihre kleinsten und unscheinbarsten Äusserungen hinein ein vollgültiger Ausdruck des Geistes ihrer Zeit ist. —



Abb. 136. Jagdmesser aus dem 18. Jahrh.

Der Architektur endlich am nächsten verwandt ist der Bau der Möbel, und Architekten sind es lange Zeit, namentlich in der kunstgewerblichen Bewegung der 1870er Jahre, gewesen, die unsere Möbel entworfen haben. Sicher liegt in beiden Tätigkeiten, in der des Baumeisters und des Möbelbauers, viel Gemeinsames; aber gerade unsere Definition der Architektur als Raumbildnerin lässt uns doch auch wieder den wesentlichen Unterschied erkennen, der zwischen beiden besteht. Gewiss ist auch manches Möbel, ein Schrank zum Beispiel, ein Raum, doch

nicht ein Raum für den Menschen, sondern nur für Dinge; ein gut konstruierter Stuhl andererseits ladet förmlich dazu ein, den Menschen behaglich aufzunehmen, und doch kann von einer eigentlichen Raumbildung hier wohl nicht die Rede sein. Was übrig bleibt, ist also eigentlich nur die Sprache der Architektur, die Tektonik, und wir können an einigen Beispielen leicht erweisen, wie diese auch für die Möbel Geltung hat, aber doch ganz bestimmten, dem jeweiligen besonderen Zweck entsprechenden Modifikationen unterliegt, so dass sie nicht nur eine äusserliche Nachahmung architektonischer Formen, sondern eine selbständige Durchdringung und sinngemässe Erfassung derselben voraussetzt.

Wenn wir oben gesehen haben, dass die deutsche Renaissance die dekorativen Formen der italienischen Architektur manchmal recht äusserlich sich zu eigen machte, ohne zugleich den neuen Geist des Kunstwerkes mit zu übernehmen, so können wir dies in ähnlicher Weise auch am Mobiliar dieser Periode beobachten. Die prachtvollen geschnitzten Schränke namentlich, von denen Abbildung 137 ein Miniaturbeispiel, ein in Leipziger Privatbesitz befindliches Schränkchen von Peter Opel vorführt, waren oft nichts anderes, als verkleinerte Architektur-Fassaden, und so darf es uns nicht wundern, wenn ihnen meistens die zwingende Logik der Ausdrucksweise fehlt, die erst das selbständige und bewusste Arbeiten für den gegebenen Zweck mit sich bringt. Das Ganze bildet von aussen ein ungemein reizvolles System von Pilastern und Gesimsen, mit Karyatiden und Arabesken auf das Reichste geschmückt, nicht unähnlich etwa der Architektur des Essighauses in Bremen (Abb. 91). Aber die geöffnete Türe zeigt deutlich, dass der ganze Aufbau nur dekorativer Schein ist und mit der eigentlichen Konstruktion gar nichts zu tun hat: der Pilaster zur Linken hat sich



Abb. 137. Renaissance-Schränkchen.

mitsamt der tragenden Karyatide beim Öffnen gedreht, und gesteht damit offen ein, dass er in Wirklichkeit gar nichts zu tragen hat. — Natürlich werden wir uns durch solche Bedenken den Genuss an derartigen Kabinettstücken deutscher Möbelkunst in keiner Weise beeinträchtigen lassen; aber wir dürfen uns doch fragen, ob es nötig war, dass unsere gesamte neuere Industrie gerade diesen logischen Fehler mit wahrer Begeisterung aufgegriffen und fortgepflanzt hat, so dass wir ringsum fast lauter Möbel erblicken, bei denen sich gerade die scheinbar wichtigsten tragenden Teile plötzlich drehen oder sonstwie aus ihrer Lage



Abb. 138. Gotischer Schrank.

verschieben. Auch ich bin mit Lichtwark der Meinung, dass man darum nicht etwa die Türflügel erst neben dem Eckpfosten anbringen und dadurch eine dunkle, unbenutzbare Ecke im Schranke schaffen soll, aber es gibt doch noch andere Lösungen, und schon die Gotik ist gerade in dieser Beziehung vorangegangen. Man betrachte Abbildung 138; da ist gar nicht versucht, das tektonische Gerüst eines Gebäudes nachzuahmen, sondern die Türflügel sind einfach dort, wo sie sich drehen müssen, drehbar eingehangen, im übrigen aber als das charakterisiert was sie sind: als flache Holztafeln, die dem Abschluss dienen. Das ganz köstliche geschnitzte Flachornament entspricht durchaus diesem Charakter, und die Mittelleiste bedeutet nicht ein tragendes Architekturglied, was sie ja beim Öffnen des Schrankes doch nicht bleiben würde, sondern dient offensichtlich nur dem besseren Schluss der Türflügel, eine bescheidene Aufgabe, die sie aber dafür wirklich zu erfüllen in der Lage ist.

Durch kräftigen Beschlag endlich sind die Schlösser als wichtige Teile der Konstruktion betont und die beiden Handgriffe zeigen klar, dass diese Türen zum Öffnen gedacht sind. Es ist wohl unschwer einzusehen, dass die Tektonik dieses Schrankes in weit höherem Masse „möbelmässig“ und zweckentsprechend ist, als die des vorigen Beispieles; die Industrie in der Zeit der Stilhetze wollte sich aber an solcher Schlichtheit nicht genügen lassen, und griff auch für ihre „gotischen“ Möbel in die Formen der Architektur hinein, mit dem Erfolg, dass sie zwar gotisch, aber keine Möbel baute. Abbildung 139 erweist die Richtigkeit dieser Behauptung. Es ist ein „Gotisches Prunkbuffet“ aus den 1890er Jahren, von einer angesehenen Firma gefertigt und technisch zweifellos mustergültig ausgeführt, aber alle diese reichen und prächtigen Formen, die Säulen und Kielbogen, die Wimpergen und Kreuzblumen, die Krabben und Masswerkfüllungen sind ganz der Steinarchitektur entlehnt und wissen hier im Grunde nichts zu sagen. Gegenüber der einfachen klaren und doch schmucken Sachlichkeit des echten gotischen Schrankes wirken sie jedenfalls doch als Phrase. So hatte man denn auch hier,



Abb. 139. „Gotisches“ Prunk-Buffet.



Abb. 140. Entwurf von Möbeln in „japanischem Stil".

wie wir es schon in der Buchornamentik sahen, den Fehler begangen, nur nach dem Zeitstil zu fragen, statt nach dem besonderen Stil, den die Aufgabe bedingt und begrenzt, und die ganze Stiljagd war ein verhängnisvolles Trugbild, das die besten Kräfte lange Zeit unfruchtbar verzehrte, „von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt, und rings umher lag schöne grüne Weide". Es war begreiflich, dass man bei alledem trotz der erstrebten und oft erreichten „Stilechtheit" doch zu keiner gleichmässigen und stetigen Entwicklung kam, sondern ruhelos vom einen zum anderen getrieben wurde, durch Gotik, Renaissance und Barock zum Empire, um schliesslich, wie Klinger so hübsch sagt, im japanischen Topf zu verschwinden. Und aus diesem letzten Stadium äusserlicher Stilnachahmung sei ein fast groteskes Beispiel herausgegriffen, das zeigen mag, bis zu welchem Grade des Missverstehens dieser Irrweg führen konnte. Es ist ein Entwurf zu „Möbeln im japanischen Stil" (Abb. 140), der in einer kunstgewerblichen Zeitschrift allen Ernstes vorgeführt wurde und der wohl auch damals entsprechenden Anklang gefunden haben dürfte. Es bedarf wirk-

lich einiger Zeit, bis man erkennt, dass das Möbel zur Linken ein Schrank sein soll; der kastenförmige Unterbau lässt es fast vermuten, aber die sinnlosen Holzsparren, die seitlich herausstehen, und der merkwürdige gerüstartige Aufbau machen uns wieder schwankend. Und doch, es ist tatsächlich ein Schrank! Wie aber kam er zu diesen höchst sonderbaren Formen, die nur zunächst an blaue Flecken und zerrissene Kleidungsstücke denken lassen, nicht aber an die Bestimmung des Gegenstandes, und deren wir uns auch an echten japanischen Möbeln durchaus nicht zu erinnern vermögen? Sehr einfach: der Künstler, ein Architekt, hat die Formen eines japanischen Tempels nachbilden wollen, wie wir ihn in Abbildung 141 erblicken, und er hat diesem „geistreichen“ Einfall alles geopfert, was dem Möbel seinen eigenen und berechtigten Stil geben konnte, die Klarheit der Form und die Zweckmässigkeit der Konstruktion. So ist er denn in doppelter Stillosigkeit untergegangen, und das Produkt seiner Tätigkeit ist schliesslich weder japanisch noch ist es ein Schrank, wenigstens für unsere Begriffe und Bedürfnisse. Wie mögen die Japaner, diese Meister kunstgewerblichen Stilgefühls, wohl lachen, wenn ihnen dergleichen zufällig einmal vor Augen kommt! Mit äusserlicher Nachahmung und Übertragung von Formen, die aus anderem Zwecke entwickelt sind, ist es eben nicht getan, auch ein Möbel vielmehr muss von innen heraus gedacht und empfunden sein, und wir können aus diesem missglückten Versuch die Lehre ziehen, dass es auch hier gilt, das Wesen der Sache zu erfassen, wenn man zu wahrem Stil gelangen will,

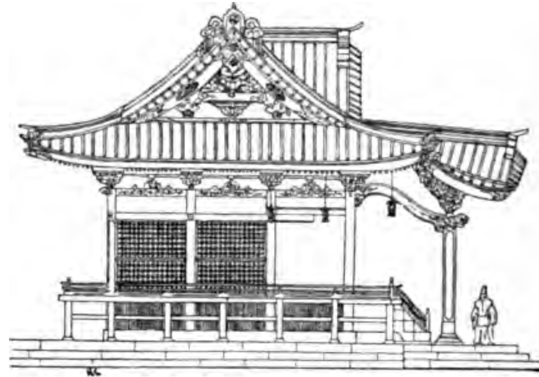


Abb 141. Japanischer Tempel.

nicht aber bloss nach einigen angehefteten Schnörkeln zu fragen, seien sie auch allerneuste Mode, wohl gar „Secession" oder „Jugendstil". — Wieder ist es die schlichteste und ehrlichste Sachlichkeit, was unsere neueren Künstler aus dieser Verwirrung heraus und zu neuen Lösungen der alten Aufgaben geführt hat. Gerade im Gegensatz zum letzten Beispiel wird es vielleicht einleuchten, was an Richard Riemerschmids einfachem Mappenschrank (Abb. 142) doch so gut und echt künstlerisch ist. Er ist eigentlich nur aus rohen Brettern zusammengefügt, aber wie klar fassen die breiten Rahmen der Türen die Füllung ein, und wie sicher deuten die feingeformten metallenen Beschläge die Drehbarkeit der Türflügel an; man sieht sie förmlich helfen und halten, wenn der Schrank geöffnet wird. So steht dieses ganz moderne Erzeugnis vielleicht innerlich dem gotischen Schranke (Abb. 138) am nächsten; wie dieser beweist es zugleich, dass man nicht nötig hat, Prunkmöbel aus Schlössern und Kirchen in das bürgerliche Wohnhaus zu übertragen, dass vielmehr auch in der grössten Einfachheit künstlerischer Sinn entfaltet werden kann. Auch das angewandte Material ist ja ganz einfach, natürliches Zirbenholz, aber gerade weil es nicht mit einem heuchlerischen Eichenholzanstrich verdeckt ist, wirkt es in seiner abwechslungsreichen Maserung mit den regellos eingestreuten Astlöchern ungemein kräftig und anregend, man möchte fast sagen dekorativ. Selbstverständlich soll damit nicht etwa die Ornamentik verbannt oder die Verwendung besserer Holzarten, die gerade Riemerschmid mit grossem Erfolg kultiviert hat, unterschätzt werden; doch schien mir eben dieses einfache Beispiel besonders geeignet zu zeigen, worauf es eigentlich ankommt. —

Allein noch in anderer Beziehung können wir die Grenzen der Künste auch weiter in voller Analogie verfolgen; wie in der



Abb. 142. Schrank für Zeichnungen und Skizzen, von Rich. Riemerschmid.

Architektur selbst, so ist auch in den ihr verwandten Zweigen des Kunstgewerbes die Vermischung mit den Mitteln und Wirkungen anderer Künste verhängnisvoll, und wir können uns unschwer davon überzeugen, wie dabei einseitig malerische oder plastische Tendenzen gleichfalls auf Abwege führen. — Das schmiedeeiserne Chorgitter aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, das sich in der Seminarkirche zu Kreuzlingen am Bodensee be-

findet und in Abbildung 143 wiedergegeben ist, stellt unbestreitbar ein bedeutsames raumgliederndes Element des Kircheninneren

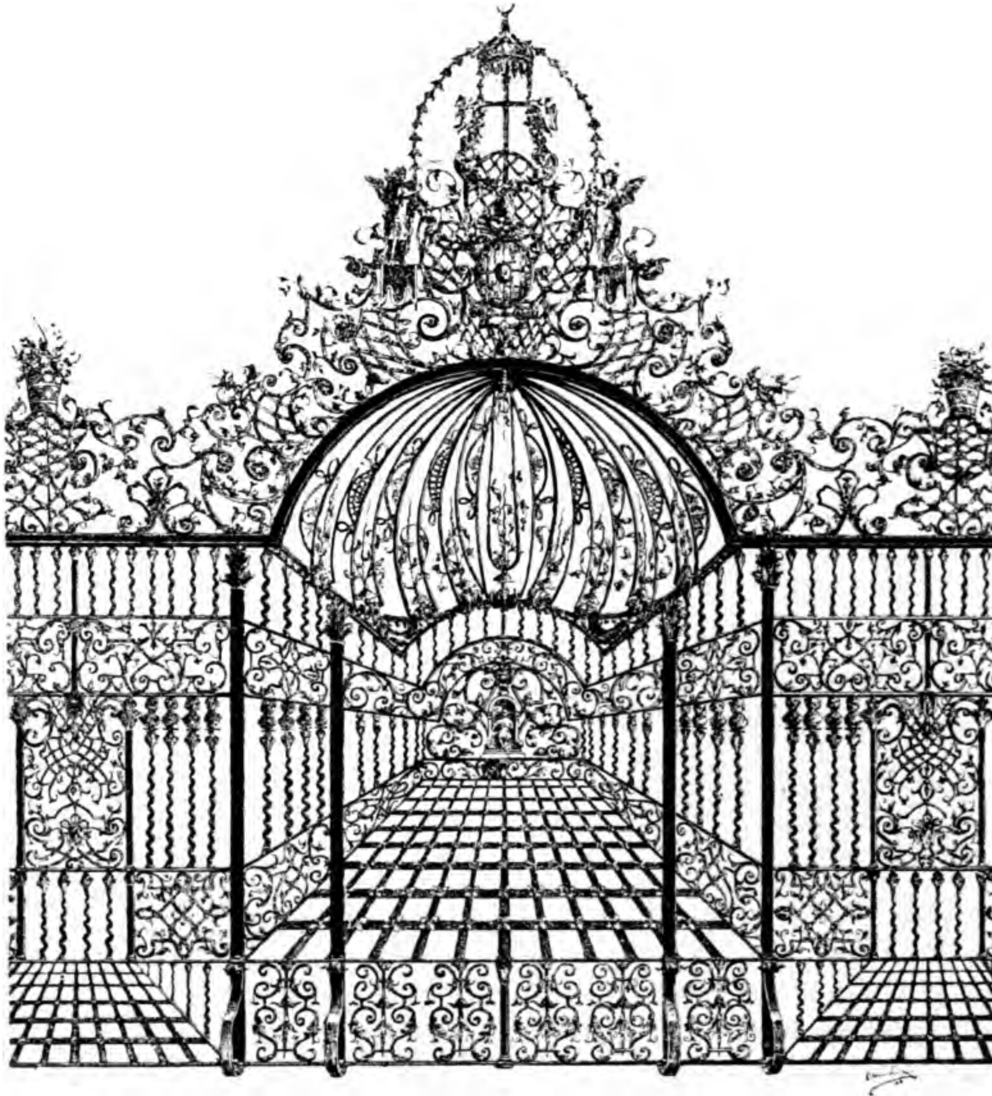


Abb. 143. Perspektivisches Gitter, Seminarkirche in Kreuzlingen.

dar, so sehr es für sich betrachtet ein reines Erzeugnis des Kunstgewerbes ist. Seine Funktion ist jedenfalls völlig eine architektonische, da es zwei wichtige Raumabschnitte zu scheiden hat,

und es scheidet dieselben in Wirklichkeit, nicht nur dem Scheine nach. Was aber hat der Meister, der dieses Gitter entwarf, in spielender Laune daraus gemacht? Ein Bild, eine Raumdarstellung in der Fläche, die er durch perspektivisch verkürzte Linien hervorruft, so dass wir keinen Abschluss, sondern einen weit in die Tiefe sich erstreckenden Gang zu erblicken glauben. Natürlich wirkt die Täuschung um so weniger wahrscheinlich, je näher man kommt, und die Empfindung des wirklichen Raumes tritt in peinlichen Gegensatz zu dem vorgestellten, so dass auch dieses Experiment statt erfreulich nur beunruhigend wirkt. Es gehört nicht in das Bereich der Kunst, sondern in das des Kunststücks, weil es mutwillig und spielerisch die künstlerischen Grenzen verschiebt, und mit den Mitteln einer Kunstgattung dort arbeitet, wo sie nicht hingehören.

Das Gegenteil hiervon, eine übertrieben plastische Auffassung, führt uns Abbildung 144 vor Augen, ein Stuhl des Pariser Künstlers François Rupert Carabin. Hier und in den zahlreichen ähnlichen Arbeiten des merkwürdigen Meisters hat allerdings der Möbelbau mit der Architektur nichts mehr zu tun, er ist ganz zur Plastik geworden. Nackte menschliche Gestalten und allerlei Tiere sind es zumeist, woraus er seine Gegenstände zusammenfügt, eine Mappe wird ihm dann zur Stuhllehne, ein Buch zur Tischplatte, kurz es liegt ihm vor allem daran, Naturformen plastisch zu bilden, nicht Gebrauchsgegenstände zu bauen. Die sinnwidrige Übertreibung plastischer Auffassung liegt hier ja offen genug zu Tage, und man hat wohl gesagt, das seien im Grunde mehr Scherze des Künstlers, doch meint er es ganz ernst damit und wird auch vielfach ernst genommen, wo man in ungenügend entwickeltem Anschauungsvermögen seine Stillosigkeit nur als interessante Seltsamkeit empfindet.

Noch ein Zweites aber kann dieses Beispiel zeigen, dass



Abb. 144. François Rupert Carabin, Stuhl.

nämlich auch im Kunstgewerbe wie in der Architektur die gar zu handgreifliche Personifikation, die nur äusserliche Hinzufügung handelnd gedachter Figuren, die innere organische Beseelung des Ganzen nicht zu ersetzen vermag, wie wir dies oben an den Karyatiden der Antike und des Barock verfolgten (Abb. 82 und 83). Auch hier wäre ein Weniger — mehr, denn die von innen heraus entwickelte, leise andeutende und doch so verständliche symbolische Sprache der einzelnen Teile gilt auch für die kunstgewerblichen Gegenstände in vollem Masse, seit alters her, wie in der Baukunst. Abbildung 145 gibt einen antiken Tisch wieder, der uns dies gut veranschaulicht. Mit voller Deutlichkeit ist da die tragende Kraft und gleichsam selbsttätige Funktion des Stützens zum Ausdruck gebracht, indem an den wichtigsten konstruktiven Punkten, die wir unwillkürlich als Kopf und Fuss bezeichnen, die Köpfe und Füsse von Löwen herauswachsen und so dem

Ganzen den Eindruck inneren Lebens verleihen. Das sind keine wirklichen Tiere, denen die Last der Tischplatte nur äusserlich aufgebürdet wurde und die deshalb auch jeden Augenblick davon springen könnten, wie die Kätzchen auf Carabins Stuhl, sondern es ist die innere Kraft und Tragfähigkeit der Materie selbst, die durch die Form nur künstlerisch geklärt und sinnbildlich

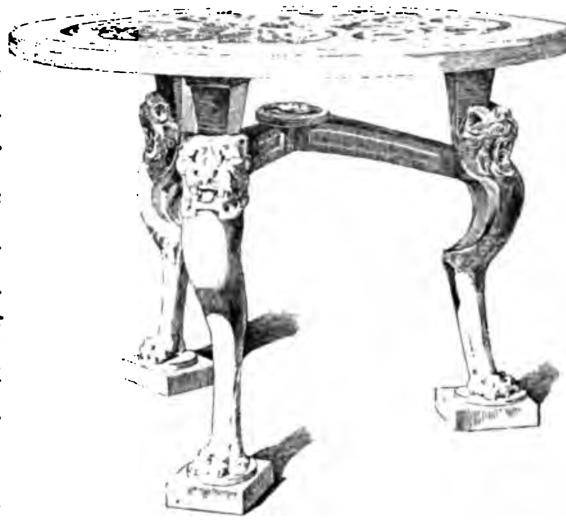


Abb. 145. Antiker Tisch.

zur Darstellung gebracht wird. Besonders den Tierfuss an Möbeln hat die Antike unendlich oft angewandt; er ward ihr völlig zum Symbol der Beweglichkeit des Möbels überhaupt, und damit ist ja in der Tat eine sehr wesentliche Eigenschaft der „Mobilien", d. h. wörtlich der beweglichen Gegenstände, charakterisiert. Wir brauchen nur dieses eine Beispiel zu nennen, um uns sogleich zu erinnern, dass sich diese symbolische Sprache in reicher und mannigfacher Entfaltung durch das ganze Kunstgewerbe aller Art und Zeit hindurchzieht, und dass sie es ist, worin sich die persönliche Phantasie des Künstlers oft am frischesten und eigenartigsten ausleben kann. Jede Zeit findet dafür wieder ihren besonderen und eigentümlichen Ausdruck, und wenn wir heute dem pflanzlichen Ornament einen überwiegenden Raum im Kunstgewerbe gewähren, so dient auch dieses wiederum zugleich der höheren Aufgabe organischer Durchbildung und innerer Belebung der starren, toten Materie. Abbildung 146 zeigt eine Lampe von K. Stock, die in einem Preisausschreiben der „Deutschen Kunst und Dekoration" den ersten

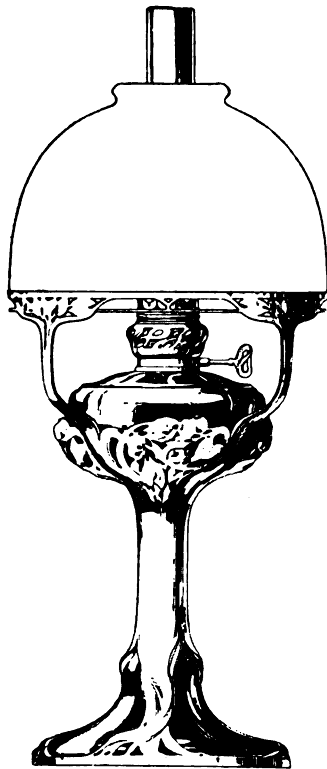


Abb. 146. Lampe von K. Stock. Aus Deutsche Kunst und Dekoration.

Preis erhielt; die unten fest wurzelnde und nach oben sich ausbreitende, treibende Kraft eines Baumes ist da zum Ausdrucksmittel benutzt für das feste, sichere Stehen und doch freie, leichte Ausladen nach oben. Aber es wird uns nun nicht ein wirklicher Baum vorgeführt, der den Beleuchtungskörper trägt, sondern die Eigenschaften des organischen Gewächses sind gewissermassen in das Kunstprodukt hineingelegt und äussern sich ungezwungen wie von innen heraus, so dass sie die ursprüngliche konstruktive Form des Gerätes nicht beeinträchtigen, sondern vielmehr betonen und verstärken. Ja der Schaft dieser Lampe zeichnet sich vor vielen anderen modernen Lösungen der gleichen Aufgabe durch eine ausserordentlich zweckmässige Handlichkeit aus, die es ermöglicht, die Lampe sehr bequem in einer Hand zu tragen, was leider nicht immer der Fall ist, so selbstverständlich es scheinen möchte.

Damit sind wir nun also auch für das Kunstgewerbe zu der wichtigen Erkenntnis gelangt, dass in der blossen Konstruktion, in der nackten Zweckmässigkeit allein das Wesen der Sache nicht erschöpft ist, dass vielmehr auch hier die schöpferische Phantasie ihr Recht fordert, und dass sie hinzutreten muss, wo ein Kunstwerk im gewerblichen Schaffen entstehen soll. Nur in solchem Sinne kann der Satz gelten, dass die höchste Zweckmässigkeit zugleich die höchste Schönheit ist; wir können ihn aber auch unbeschränkt gelten lassen, weil der rechte Künstlergeist die Zweckmässigkeit eines Gebrauchsgegenstandes niemals

verletzen, sondern im Gegenteil ästhetisch durchdringen und verdeutlichen wird. Bei aller Wichtigkeit, die wir mit Recht dem Zweck und der Konstruktion beimassen, dürfen wir also auch hier nicht die Kunst zum Rechenexempel erniedrigen oder die Möglichkeit freier Phantasiebetätigung leugnen. Zwei unserer Besten, Eckmann und van de Velde, sind kürzlich hierüber in heissem Streite entbrannt, dem durch Eckmanns frühes Hinscheiden ein trübes Ende gesetzt wurde. Ich meine aber, der Zwiespalt war nur theoretisch und nicht wirklich. Allerdings hat van de Velde den Kultus der „reinen Linie" bis zu einer selbständigen Ausdrucksfähigkeit gesteigert, die vorher nicht erreicht war, und er hat damit gezeigt, dass auch ohne eine symbolische Sprache, die der organischen Welt unmittelbar ihre Zeichen entnimmt, eine innere Belebung der Materie möglich ist. Wenn er aber so weit geht, überhaupt die Möglichkeit einer individuellen Phantasietätigkeit zu bestreiten, und behauptet, jede Konstruktion lasse überhaupt nur eine berechtigte Lösung zu, die unwandelbar in ihr selbst beschlossen liege und die es nur herauszufinden gelte, so ist das eben nur der Ausdruck seiner eigenen starken Künstlerpersönlichkeit, seiner ausgesprochen individuellen Phantasie. Für ihn gibt es allerdings nur die eine Lösung, und so bietet er selbst eigentlich in seiner eigenen Person den stärksten Beweis für das, was er bekämpft. Freuen wir uns also, dass diese Männer beide uns ihre Werke geschenkt haben, als vollgültige Zeugnisse der freien Schöpferkraft der Phantasie. Denn durch diese erst reiht sich das Kunstgewerbe gleichberechtigt der grossen Kunst an, und unterliegt den gleichen Gesetzen und Grenzen wie sie. —



Schlussbetrachtungen.

Wenn wir zum Schlusse unserer Ausführungen nochmals kurz auf das zurückblicken, was wir an der Hand der Kunstwerke selbst und aus der rein sachlichen, vorurteilslosen Betrachtung ihrer tatsächlichen Entstehungsweise als wesentliches und bleibendes Resultat gewonnen haben, so können wir es wohl unbedenklich aussprechen, dass der leitende Grundgedanke, von dem wir ausgingen, sich durchweg bewährt hat; das einfache und natürliche Gesetz, das die Grenzen der einzelnen Künste in sich selbst und gegeneinander bestimmt, ist in der Tat nichts anderes als innere und äussere Wahrhaftigkeit. Wahrhaftigkeit darin, dass keine Gattung der Kunst die naturgemäss in ihren Arbeitbedingungen liegenden Schranken zu sprengen und in die Sphäre einer anderen Kunst hinüberzugreifen versucht, und Wahrhaftigkeit darin, dass sie Zweck und Material und Technik nicht versteckt oder ertäuscht, sondern vielmehr ehrlich bekennt, ja betont und hervorhebt. Dieses eine Gesetz sahen wir durch alle Arten aber auch durch alle Zeiten menschlicher Kunstübung hindurchgehen, und an einer Fülle von Beispielen sahen wir es bestätigt, wie alle gute Kunst es befolgte, während jedes Abweichen davon auf Irrwege führte, die man nur in ihre letzten Konsequenzen zu verfolgen braucht, um ihre Gefahr zu erkennen. Mögen unsere Beispiele dabei zum Teil vielleicht nicht ganz so überzeugend und charakteristisch ausgefallen sein, wie es zu wünschen gewesen wäre, so darf als

Entschuldigung gelten, dass nicht jedem alles sogleich zur Hand ist und dass auch hier deshalb oft mit dem gerade Erreichbaren gerechnet werden musste. Und im Grunde kommt es ja auch auf das Einzelne nicht sowohl an, als vielmehr aufs Ganze. Nicht scharf genug kann deshalb zum Schluss nochmals betont werden, dass es sich nicht nur um die paar zufällig herangezogenen Beispiele handelt, und nicht um neue Kästen, Schachteln und Etiketten an Stelle von alten, sondern dass es den Geist zu erfassen gilt, der aus allen spricht und dem wir jeweilig näher zu kommen versuchten. Darin allein liegt des Verfassers Ziel und Absicht, und er gibt gern alle persönlichen Urteile und Einschätzungen zu Gunsten solch grundsätzlicher Verständigung preis. Mag also der Leser immerhin im besonderen hie und da sehr anderer Meinung sein, so ist das kein Schade; auch in der Rechtswissenschaft kann man über die Richtigkeit eines Gesetzes einig und über seine Anwendung im Einzelfalle verschiedener Ansicht sein. Individueller Geschmack und individuelle Einschätzung der Werke der Kunst lässt sich durch keine ästhetischen Überlegungen verdrängen, bei den Besten am wenigsten, denn wie das Kunstschaffen selbst so ist auch der künstlerische Genuss in seinen reichsten und schönsten Tiefen nur einer stark entwickelten Persönlichkeit gegeben. Die Art der Betrachtung aber, die wir hier anwandten, darf wohl grundsätzlich als eine richtige und fruchtbare bezeichnet werden, die Art der Fragestellung für wichtiger gelten als die Beantwortung im einzelnen, und besonders ist die eigene vergleichende Anschauung sicher das beste Mittel, um zu selbständiger Empfindung für die nun einmal bestehenden Wertunterschiede im Kunstschaffen zu gelangen, wie dies gerade ein so durchaus modern denkender Künstler wie Hermann Obrist in seinem Aufsatz „Wozu über Kunst schreiben" (Dekorative Kunst 1900, Heft 5) temperament-

voll ausgeführt hat. Es liegt mir wahrlich nichts ferner, als lebendige Entwicklung durch eine tote, verstandesmässige Doktrin ersetzen zu wollen, und ich bitte sogar ausdrücklich, mir nichts zu glauben, was man nicht in den Bildern tatsächlich sieht und mitfühlt. Aber wer in solcher Weise, wie wir es an unseren Beispielen versuchten, die eigene Kunstbetrachtung betätigt, immer und überall, durch die gesamte örtliche und zeitliche Mannigfaltigkeit der Kunst hindurch, wer sich stets fragt, ob er ein Bild oder eine bemalte Leinwand, eine Plastik oder einen Gipsberg, eine Architektur oder einen Steinhaufen, ein Möbel oder ein leeres Prunkstück, ein Scheinwesen oder eine künstlerische Wahrheit vor sich hat, der wird sich ein echtes Stilgefühl erwerben, das mehr ist als alle noch so schätzenswerte Kenntnis historischer Stilarten, weil es nicht erlernt sondern erlebt wurde. Er wird dabei vielleicht manches Ideal zerfliessen sehen, zu mancher überraschenden Antwort gelangen, aber er wird eine eigene, weil selbst erworbene Ansicht besitzen, und nur damit kann uns gedient sein, wenn wir eine wirkliche künstlerische Bildung unseres Volkes erstreben.

Noch eins aber gilt es zusammenfassend hier hervorzuheben. Wir sahen die Künste nach klaren und notwendigen Gesetzen des Schaffens sich scheiden und fest gegeneinander absetzen, wir sahen sie aber auch innerhalb ihrer Eigenart sich gegenseitig ergänzen und aufeinander Rücksicht nehmen. Malerei und Plastik versuchten nicht, sich wetteifernd zu vermengen, aber beide fügten sich willig dem Architekturgebilde ein; die Architektur wiederum lieh wohl dem Bildwerk ihre tektonische Sprache zu monumentaler Gestaltung, oder bot sich dem Stadtbild als reizvolles Motiv dar, verzichtete aber auf selbständige Wirkungen plastischer und malerischer Art; die angewandte Kunst endlich musste sich zwar unbedingt dem praktischen

Zweck unterordnen, folgte aber dabei denselben Gesetzen des Schaffens, um auch die Gegenstände des täglichen Gebrauches mit einem künstlerischen Hauch zu durchdringen. So schliessen sich die Künste wieder zur Kunst zusammen — mancherlei Glieder, aber ein Geist, — und wir begreifen, wie gerade die Grössten unter den Schaffenden nicht einseitig nur diesem oder jenem Zweige sich widmen, sondern mehrere, ja alle umfassen und womöglich in einer Aufgabe vereinigen wollten. Nur so ist auch Max Klingers Begriff einer „Raumkunst" zu verstehen, der alle Künste gleichermassen dienen sollen. Das Ideal der voll entwickelten Renaissance: der künstlerisch durchgebildete Raum, dem die Werke der Malerei und der Plastik nach Form und Farbe harmonisch eingeordnet, nicht äusserlich zugefügt sind, ist auch das seine, aber klagend muss er bekennen: „Wir haben nun Baukunst und Bildhauerkunst, Malerei und reproduzierende Kunst, dazu noch dekorative und Fachkünste. Der grosse gesammelte Ausdruck unserer Lebensanschauung fehlt uns, wir haben Künste aber keine Kunst." Es mag dahingestellt sein, wieviel an diesem Zustande auf Rechnung unseres modernen Museums- und Ausstellungswesens zu setzen ist, das die Künstler geradezu auffordert, nicht für einen bestimmten gegebenen Ort und Zweck zu arbeiten, sondern losgelöste „Kunstwerke an sich" zu schaffen, die nirgends ein bestimmtes Heimatrecht haben und sich in ihrer Häufung gegenseitig erdrücken; jedenfalls sind alle neueren Bestrebungen, auch hierin Wandel zu schaffen und in Museen wie Ausstellungen wenigstens zum Teil auf einheitlich durchgeführte künstlerische Räume hinzuwirken, nur mit grösster Freude zu begrüssen. Obwohl nun aus unserem Gedankengange deutlich genug hervorgehend, mag doch noch besonders betont sein, dass unsere „Grenzen der Künste" im Sinne einer solchen Zerstückelung und Zerreissung nicht

gemeint sind. Wurde doch von vornherein ausdrücklich gezeigt und im einzelnen immer wieder erwiesen, wie gerade in der vollen Wahrung ihrer Eigenart jede Kunst mit einer anderen am besten zusammenzuwirken vermag. Und der aufmerksame Leser wird auch überall das eine gemeinsame Element herausgefühlt haben, das allen Kunstgattungen, nur immer in anderer Weise, zu Grunde liegt und das deshalb auch schon in den Überschriften unserer Kapitel immer wiederkehrte: der Raum. Als Raum- und Körperdarstellung in der Fläche erkannten wir die Malerei, als Körperbildung im Raume die Plastik, als Raumbildnerin die Architektur, und so ist es das Verhältnis zum Raume, was in letzter Linie die Künste scheidet und zugleich die Kunst zusammenschliesst. Mit prächtigen Worten hat Hans Thoma in einem Vortrag sich kürzlich zu diesem grundlegenden Problem künstlerischer Tätigkeit geäussert, das er geradezu an die Spitze aller Erziehung zur Kunst, auch der werdenden Künstler selbst, gestellt sehen will: „Die bildende Kunst ist die objektive Darstellung des Daseinsverhältnisses des Menschen zum Raum und den Dingen, die ihn erfüllen. Je mehr die künstlerische Subjektivität in fester Form und Raumanschaulichkeit sich ausprägt, um so wirksamer und eindringlicher auf den Beschauer wird sie sein. Der Raumbegriff ist in allen grossen Meisterwerken deutlich vorhanden, ja er ist gewissermassen der Zauber, durch den die Kunst zu ihrer mächtigen Wirkung kommt. In diesen Werken empfinden wir eine mathematische Gewissheit, die uns überzeugt als Gesetzmässigkeit, als Notwendigkeit. Die Kunst hat hier Ordnung geschaffen, aus dem Chaos der Empfindungen heraus zugleich diese Empfindungen offenbarend. Die bildende Kunst hat es mit der geistigen Vorstellung vom Raume zu tun, wenn diese Vorstellung sich im Werke manifestiert, haben wir den Eindruck einer geistigen Tat, eines Kunst-

werkes, der Gegenstand des Werkes mag sein, was er will. — Das Werk des Architekten, wenn es uns als Kunstwerk anspricht, geht aus seiner Raumvorstellung hervor. Dieser geistige Organismus ist im Kunstwerk logisch wie die Natur selber, er macht Schönes und Reiches, aber nichts Unnötiges. — Wie wichtig diese Raumvorstellung für den Bildhauer, das hat Adolf Hildebrand in seinem „Problem der Form" auf das Deutlichste ausgesprochen. — Für den Maler kommt diese Raumvorstellung, wenn er ihrer durch klares Denken vollständig Herr geworden ist, erst recht zur vollen Bedeutung. Der ideale Raum hinter seiner Bildfläche ist ihm nichts Verschwommenes mehr, sondern er hat Mass und Gliederung, und ein unendlicher Reichtum von Vorstellungen hat vollauf Platz in ihm, er kann sich Rechenschaft geben von jedem Punkte, der sich in seinem gedachten Raume befindet, ja er wird sich jetzt erst bewusst, dass er reich ist, „inwendig voll Figur", wie Dürer sagt, da er den Raum für seine Vorstellungen gewissermassen gleich mitbringt. Er übersetzt auch schon sein Naturvorbild in seine Raumvorstellung und wird dadurch frei von dilettantischer Nachahmung, auch wenn sein Streben dahin geht, ganz objektiv das Naturvorbild darzustellen. Die Gebilde seiner Phantasie schweben nicht mehr beängstigend haltlos umher, er versteht es, sie in seinen Raum zu bannen, ja sie dadurch für andere geradezu glaubwürdig zu machen." —*

Es liegt ein tiefer Sinn in Meister Thomas allerliebster Zeichnung, die als Schlussvignette unter diesen unseren Betrachtungen steht: wie das Menschlein dort seinen Krystall zu ermessen sucht, der es umschliesst, so ermisst und scheidet und klärt der künstlerisch empfindende Mensch den unendlichen Raum ringsumher, die Welt, in die er gestellt ward. Und mit solcher Erkenntnis

* Vgl. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1903 No. 80.

nun gelangen wir, weit über den ursprünglichen Rahmen unseres engeren Themas hinaus, zu einer edlen und wahrhaft geistigen Auffassung von dem Begriff und Wesen der Kunst überhaupt: sie wird uns zu einem Ausdruck für das Verhältnis des Menschen zur Welt und zu sich selbst. Der Mensch auf der einen, der Raum, das All, die Welt auf der anderen Seite — das sind die beiden Pole, zwischen denen der reiche Strom von Empfindung sich bewegt, dessen Äusserungen wir Kunst nennen. Unser Raumgefühl, unser Körpergefühl ist es, was darin zum Ausdruck gelangt und der freien schöpferischen Phantasie über die blosse Naturabschrift oder die nackte Zweckmässigkeit hinaus ihr Recht wahrt, und so ist auch hierin „der Mensch das Mass aller Dinge", gilt auch hier zugleich die alte Weisheit, dass der Stil der Mensch ist. Das zieht sich durch die ganze Geschichte der Kunst hindurch und ist heute noch ebenso wahr wie vor tausend Jahren, und gerade die Wandlungen, die dieses Gefühl im Laufe der Zeit durchgemacht hat, lassen die allgemeine Gültigkeit des Satzes um so klarer hervortreten; mit dem Menschen selbst musste sich das Raum- und Körpergefühl entsprechend verändern, und es ist eine ganz besonders dankbare Aufgabe, die Kunstgeschichte von diesem Gesichtspunkt aus zu betrachten. Wie anders das harmonische Körperideal der Antike, als das schlanke, eckige der Gotik — und wie verschieden demgemäss die Bauwerke dieser Menschen, der griechische Tempel und der gotische Dom; wie anders die eleganten, zierlichen Gestalten der Frührenaissance als die machtvollen Körper eines Michelangelo — und wie bezeichnend der ganz analoge Unterschied, der zwischen dem Raumeindruck etwa der alten und der neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz besteht!

Das bestimmte und gleichartige Verhältnis einer ganzen örtlich und zeitlich begrenzten Periode aber zu Körper und Raum,

zu sich selbst und zur Welt, das ist es, was wir einen „historischen Stil“, einen „Zeitstil“ nennen, er geht als Querschnitt durch alle Gattungen der Kunst einer Zeit hindurch, vom monumentalen Gebäude bis zu Tracht und Gerät, wie andererseits der Begriff künstlerischen Stiles überhaupt als Längsschnitt durch alle Zeiten hindurchgeht; der Schöpfer und Träger beider aber ist wiederum — der Mensch. So ist es denn kein Widerspruch, wenn auch Klinger als einzige Rettung aus der Stilverwirrung unserer Tage, als einziges Mittel zur Herbeiführung einer neuen grossen monumentalen Kunst, einer „Raumkunst“ in seinem Sinne, das erneute freie Studium des menschlichen Körpers erkennt, und so seine Schrift, die von dem Unterschiede zwischen Malerei und Zeichnung den Ausgang nahm, mit einem begeisterten Preise des Menschenleibes schliesst. Auch wir mögen bei der Betrachtung der Grenzen der Künste dieses A und O aller Kunst nicht vergessen. —



Verzeichnis der Abbildungen.

Bei Beschaffung der Abbildungen bin ich von verschiedenen Seiten durch Überlassung von Clichés so freundlich unterstützt worden, dass ich nicht verfehlen möchte, hier meinen Dank dafür noch besonders zum Ausdruck zu bringen. Der Sammlung „Berühmte Kunststätten" und anderen Verlagswerken der Firma E. A. Seemann in Leipzig entstammen die Abbildungen 83, 89, 90, 144, der „Kunst für Alle" in München Abb. 16, 44, 49, 67. Für das moderne Kunstgewerbe endlich haben die bekannten führenden und fördernden Zeitschriften auf diesem Gebiete mir bereitwillig ihr Material zur Verfügung gestellt, und zwar die „Deutsche Kunst und Dekoration" (Verlagsanstalt Alexander Koch in Darmstadt) Abb. 111, 126, 127, 146, und die „Dekorative Kunst" (Verlagsanstalt F. Bruckmann in München) Abb. 132 und 142.

Malerei.

Plastik.

Architektur.

Kunstgewerbe.



